BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 1 - GENNAIO 1951

1951

L'Editore, nonostante la migliore volontà e l'amore che porta a questa rivista, di cui comprese subito il valore culturale e l'importanza per gli studî cinematografici quando chi l'ha fondata e la dirige gli propose di assumerne la ripresa delle pubblicazioni dopo la parentesi della guerra, è costretto a malincuore in seguito ai forti aumenti subiti dalla carta in questi ultimi tempi a ridurre il numero delle pagine riportandolo a quello dell'anno 1948.

I collaboratori, gli abbonati e i lettori, che hanno apprezzato gli sforzi fatti per migliorare la rivista tipograficamente e arricchirla nel suo contenuto, superando le difficoltà che incontrano pubblicazioni di questo genere, destinate per la loro stessa natura a un pubblico ristretto e specializzato, si renderanno certamente conto dell'esigenza che determina questa riduzione, da sperare peraltro provvisoria, non facendoci mancare la loro preziosa solidarietà.

Il ritardo con cui esce questo primo fascicolo del 1951, *ritardo che ricupereremo nel più breve tempo, è dovuto, oltre che alla compilazione dell'indice generale dell'anno* 1950, *anche al fatto che si sperava di poter ottenere in tempo, quegli aiuti integrativi che avrebbero permesso non solo di lasciare invariato il numero delle pagine, ma anzi di riportarlo a quello che era prima della guerra. Purtroppo però gli aiuti sperati fino ad ora non sono giunti: anche nel campo del cinema, dove pure il danaro viene a volte sprecato per imprese inutili e profuso a milioni nella pubblicità, è difficile alle iniziative di cultura trovare i mezzi e gli appoggi per le loro modeste esigenze.*

Da parte nostra, comunque, facendo affidamento sull'adesione e la simpatia di quanti apprezzano il nostro lavoro, seguiteremo a mantenerci fedeli al programma di cultura che Bianco e Nero *e le sue edizioni perseguono. Infatti è uscita proprio in questi giorni l'edizione italiana di un libro di John Howard Lawson,* Teoria e tecnica della sceneggiatura, *che è di grande interesse non solo perché è l'analisi compiuta da un eminente sceneggiatore americano di una fase importantissima della creazione cinematografica, ma anche e soprattutto perché costituisce un'indagine originale dell'evoluzione del cinema americano e dell'opera cinematografica in genere, fatta alla luce delle più moderne tendenze estetiche con un vivo senso di rigore critico. Un libro, insomma, che interessa tutta la cultura che vuole essere veramente viva.*

Al libro del Lawson farà seguito entro pochi giorni, essendo già in corso di stampa, un esemplare manuale del Golovnia, l'operatore di Pudovkin, su La luce nell'arte dell'operatore, *che rapresenta la prima opera del genere pubblicata in Italia, giacché non si tratta di un libro tecnico destinato agli specializzati, ma di una chiara illustrazione ed analisi dei valori luministici e di taglio della fotografia del film. Il manuale è documentato con numerose riproduzioni e si avvale di insigni esempi come quello di* Tempeste sull'Asia *di cui il Golovnia, appunto, è stato operatore.*

Sono anche in corso di stampa e in preparazione un volume che contiene la sceneggiatura completa de Il silenzio è d'oro *di René Clair, un ampio studio di Rognoni sul cinema muto, una trattazione completa del prof. Luigi Volpicelli dell'Università di Roma su tutti i problemi che riguardano il film e la scuola, nonché la traduzione italiana dell'importante opera del Mayer sugli aspetti sociologici del film.*

Per altre quattro importanti opere sono in corso trattative con gli autori e gli editori stranieri. Come si vede un programma nutrito.

La stessa rivista, nonostante il numero ridotto di pagine, si ripromette di dare ai lettori, oltre ai consueti saggi sui vari problemi della cultura cinematografica, le rassegne e le note polemiche e informative, documenti interessanti per gli studiosi e raccolte di scritti intorno ad un unico argomento, facendo ricorso, in questi casi, a fascicoli speciali. Il prossimo di tali fascicoli sarà dedicato alla sceneggiatura completa de La terra trema *e conterrà i dialoghi originali in dialetto siciliano, con a fianco la traduzione, nonché la fedele descrizione tecnica delle riprese e la riproduzione fotografica delle sequenze tagliate nell'edizione commerciale. Un documento importante di un film di particolare valore che le cosiddette esigenze di noleggio hanno massacrato piú che mutilato.*

Questo il programma per il 1951 *di* Bianco e Nero *e delle sue edizioni: programma che riteniamo utile alla cultura cinematografica e che la rivista si impegna a proseguire con lo stesso spirito che ci faceva scrivere nell'editoriale del fascicolo* 1 *dell'anno* 1948, *alla ripresa delle pubblicazioni:* « *La rivista sarà aperta a tutti quanti si occupano con serietà ed onestà dei problemi del cinema; il che non vuol dire che* Bianco e Nero *intenda rinunciare a quella funzione di orientamento cui ha sempre assolto, tutt'altro; ma semplicemente che noi riteniamo le nostre idee cosí giuste e forti da poter resistere a qualunque contradditorio, proprio perché formatesi nella dialettica della discussione; consideriamo doveroso e civile ascoltare tutte le opinioni e siamo convinti che cultura, arte, scienza, vivono solo nella piú illimitata libertà interiore ed esteriore e che la comune passione per questa potentissima arte che è il cinema può far avvicinare, conoscere e comprendere uomini che altre passioni dividono* ».

Bianco e Nero

Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema

Paul Morand nei suoi interessanti « reportages » americani descrive spietatamente, una « prima » cinematografica in un grande locale di Manhattan: il *Roxi*. Egli ci intrattiene con sprezzante ironia, sullo spettacolo del pubblico in attesa, quando folle decise e pazienti fanno la coda per ottenere l'entrata in questo tempio di Salomone, che ricorda al tempo stesso S. Paolo di Roma, il Partenone e la Vallata dei Re. Quando poi lo spettatore riesce a sfuggire ai grandi uscieri gallonati che vigilano alle porte, prosegue il Morand, egli sembra avanzare in mezzo a palmizi giganti, nel palazzo messicano di qualche governatore generale, che i tropici abbiano reso folle. I muri sono di una stoffa rossastra che si fa parere antica per l'applicazione di un prodotto chimico, mentre porte della dimensione dell'*Arco di Trionfo* si aprono in una sala dalle cupole d'oro, colle volte a cassoni istoriati. Il diavolo ha poi teso un velluto rosso in questo santuario smesso in cui una luce da incubo cade, dalle luminarie che imitano l'alabastro, dalle lanterne a vetro giallo, dai candelabri rituali, dall'insieme di organi illuminanti che fanno pensare, coi loro riverberi verdastri, ad una cattedrale inghiottita e dalle mura delle nicchie, che sembrano riservate a vescovi maledetti. Qui il lusso è alla portata di tutti: per il prezzo del biglietto l'uomo comune americano può sfiorare un ricco tappeto, ammirare delle cattive riproduzioni di quadri italiani, sentire dei cantanti famosi. Ovunque *fumoirs* perfetti, divani, poltrone comode, lavabi scintillanti. Un apparecchio sterilizzato riempie il bicchiere di acqua fresca, un altro vende le sigarette e dice: grazie.

Ma tutto questo lusso da grande lupanare non è che la cornice del quadro e il quadro è lo schermo, su cui lo spettatore vede impressi baci giganti come le crepe del Grand-Canyon e strette di Titani consacrate dai primi piani. Ci accorgiamo allora che è solo per assistere a questa inesauribile propaganda della carne che il pubblico, *il Grande Erotico,* ha atteso tante ore, ha sfidato tanti ostacoli, ha fatto la fila e magari non ha ancora mangiato. Non ha mangiato, in attesa del suo pascolo prediletto che è l'*Amore,* che la gelatina impressa elargisce *ad entrata continua.* Il grande lupanare collettivo, ove questa propaganda quotidianamente si perpetra, senza soddisfare gl'istinti che essa solletica, è appunto, nel suo senso piú banale e corrente, la sala cinematografica aperta al pubblico dalle 10 del mattino alla mezzanotte.

Se poi per un momento dal pubblico si passa allo spettacolo noi dobbiamo riconoscere che esso rappresenta, nella maggior parte dei casi l'estrema degenerazione di un mito, che può esser messo alle basi della concezione stessa della civiltà occidentale e di quella americana, che ne rappresenta un'area distaccata: e cioè il mito di *Tristano e Isotta,* profanato, avvilito, insozzato, nella sua avventura filmologica, ma ancora superstite, nella tecnica della narrazione, che è alla base della comune vicenda cinematografica.

Denis de Rougemont nel suo volume *Amour en Occident* fa la storia stessa di questo mito. Nel proporci, appunto, lo studio della sua applicazione nella storia del cinema, ci siamo letteralmente riferiti all'opera di questo autore che intendiamo aver citato una volta per sempre, riconoscendo anche che di questa prostituzione cinematografica dell'originaria leggenda, egli ha avuto certamente l'intuizione. Nostro scopo è quello di tradurla in nozioni di esperienza filmologica, con precisi riferimenti alla storia del cinema. Perciò va innanzi tutto premessa, l'esposizione del soggetto di *Tristano e Isotta* che costituisce il nucleo di questo studio. Ci rifaremo quindi ai suoi precedenti per illustrare poi il significato originario del mito, il suo progressivo oscurarsi ed infine la sua definitiva decadenza sugli schermi, ove esso ancora quotidianamente sopravvive.

La leggenda di Tristano e Isotta.

Il contenuto manifesto di questa leggenda ci apprende innanzi tutto che Tristano fatto per la sventura, nasce nella sventura. Suo padre muore e sua madre Bianco-Fiore non sopravvive a questa nascita. Di qui il nome dell'eroe, il colore oscuro della sua vita e il cielo oscuro che avvolge la sua leggenda. Il re Marco di Cornovaglia fratello di Biancofiore prende l'orfano alla sua corte e lo educa. La prima prodezza di Tristano è la vittoria sul gigante Morholt, che terrorizza il reame esigendo il tributo dalle ragazze di Cornovaglia. Tristano uccide il gigante, ma ne riceve un colpo di spada avvelenato. Senza speranza di sopravvivere l'eroe s'imbarca in un battello, sprovvisto di vele e di remi, e sbarca sulle rive d'Irlanda. La sovrana di questo paese ha il segreto che può salvarlo, ma Tristano non svela la sua identità perché sa che essa è la sorella del gigante Morholt. Cosí Isotta, principessa reale in stretto incognito, lo cura e lo guarisce. Fin qui il prologo. Qualche anno piú tardi il re Marco decide sposare una donna di cui un uccello gli ha portato un capello d'oro. Tristano viene mandato alla ricerca di questa sconosciuta. Una tempesta getta l'eroe sulle coste dell'Irlanda. Là egli combatte e uccide il dragone che minaccia la capitale. Ferito dal mostro, Tristano è curato anche questa volta da Isotta, la quale finisce un giorno per scoprire che il ferito è l'assassino dello zio. Ella prende la spada e minaccia di uccidere l'eroe nel bagno. Allora egli le rivela la missione di cui Re Marco l'ha incaricato. E Isotta gli fa grazia perché vuole essere regina. Una certa corrente d'interpetri, ai

quali non si può negare un genio di soggettisti cinematografici avanti la lettera, assicura che ciò avviene invece, perché ella si accorge in questo momento della splendente bellezza del giovane.

Tristano e la principessa vogano verso le terre di Marco. In alto mare il vento cade e il calore è pesante. La servente Brangien dà loro da bere. Ma essa versa per errore un vino d'erbe destinato agli sposi e preparato dalla madre d'Isotta. Eccoli entrati nelle vie di un destino « qui jamais ne leur fauldra jour de leurs vie, car ils ont beu leur destruction et leur mort ». Essi si confessano il loro amore e cedono. Il testo primitivo, seguíto da Beroul limita l'efficacia del filtro a tre anni. Eichart e Gottfrield gli accordano invece un potere illimitato. Tommaso svaluta infine l'importanza del filtro e presenta l'amore di Tristano e Isotta come una affezione spontanea *comparsa sin dalla scena del bagno*.

La colpa è dunque consumata. Ma Tristano è fedele alla missione ricevuta dal re e conduce Isotta da Marco, malgrado il tradimento. E l'ancella Brangien sostituita ad Isotta, passa la prima notte nuziale col sovrano.

Intanto i baroni felloni denunciano al re l'amore di Tristano e Isotta e cercano raggiungere la prova della loro colpevolezza. Infatti Tristano accorre presso la sua amica, la notte prima della sua partenza. Egli attraversa con un salto lo spazio che separa i due letti. Ma una ferita ricevuta in occasione di un recente scontro si riapre. Marco e i baroni fanno irruzione nella camera da letto. La prova dell'adulterio è raggiunta. Isotta è consegnata ad un campo di concentramento per lebbrosi e Tristano condannato a morte. Ma egli evade, libera Isotta e con lei fugge verso la foresta di Morrois. Per tre anni essi vi menano una vita aspra e dura, ma anche qui Marco finisce per raggiungerli.

Però siccome constata che Tristano ha deposto, tra i corpi, la spada nuda della *Castità* li risparmia. Senza svegliarli prende la spada di Tristano e depone al suo posto quella reale.

Intanto i tre anni sono passati ed il filtro, secondo Beroul cessa di agire. Allora Tristano è preso dal rimorso ed Isotta molto femminilmente comincia a rimpiangere i molti comodi della corte. Marco promette il suo perdono. Isotta va verso Marco, ma poi tornata a corte sente la nostalgia di Tristano e s'incontra di nuovo con lui. Intanto i baroni felloni vegliano sulla virtú della regina. Allora questa chiede e ottiene un giudizio di Dio. Prima di prendere il ferro rovente che lascia intatta la mano di colui che non dice bugie, ella giura di non essere mai stata nelle braccia di alcun uomo, tranne quelle del re e del paggio che l'aiutò a discendere dalla barca. Il paggio è naturalmente Tristano travestito.

Ma nuove avventure allontanano ancora il cavaliere. Egli crede che la regina abbia cessato di amarlo. Consente allora a sposare per il suo nome e la sua bellezza un'altra Isotta e cioè Isotta dalle bianche mani. Ma Tristano la lascia vergine perchè egli rimpiange sempre Isotta la bionda. Ferito a morte e di nuovo avvelenato da questa ferita, egli invoca la regina di Cornovaglia, la sola che possa guarirlo.

Questa arriva su una nave ove è spiegata una vela bianca, segno di speranza. Ma Isotta seconda, spia il suo arrivo e tormentata dalla gelosia si avvicina al letto di Tristano e gli annuncia che la vela è nera. Tristano muore, Isotta la bionda sbarca, sale al castello, abbraccia il corpo dell'amante e su questo procombe.

Gli interrogativi della leggenda.

Tre enigmi ci manifesta il contenuto di questa leggenda, i quali hanno occupato e preoccupato i vari commentatori:

1) se Tristano è piú forte dei suoi avversari, e certamente del re, perché non rapisce una volta per sempre Isotta?

2) perché la spada di *castità* tra i due corpi, se gli amanti hanno già peccato? L'idea di pentirsi è quanto mai lontana. Tanto meno pensano che il re possa sorprenderli. Tommaso sostiene che gli sposi erano separati perché faceva caldo. Anche a voler dare il massimo credito a questa versione un poco ingenua, l'enigma della spada permane.

3) Perché Tristano restituisce la regina a Marco? Perché gli amanti si sono pentiti, risponde un altro autore. E allora come spiegare la sottile menzogna di Isotta, per eludere il giudizio di Dio e ricominciare da capo?

Vedremo nel corso di questa esposizione che il piú comune spettatore di sale cinematografiche è il meglio indiziato a dare la risposta adeguata. Se per filmologia ci è consentito poter intendere, in senso generale, tutta la complessa esperienza del fatto cinematografico, intesa come *somma* delle narrazioni impresse su pellicola, noi avremo agio di constatare come tutta la materia che lo schermo espone si alimenti ancora alle fonti del mito di Tristano e Isotta. Ci accingiamo però, subito, a dimostrare come il cinema ripudii la vera profonda e segreta istanza che il mito pone per accettarne solo la tecnica narrativa. Vediamo ora quale è questa istanza e come si comporta questa tecnica.

I due aspetti del mito.

Per comprendere l'istanza bisogna avere l'audacia di porre il problema nella maniera piú imprevista: Tristano ama veramente Isotta? Isotta ama veramente Tristano?

Ed ecco la risposta che può esser messa alla base stessa della concezione occidentale dell'Amore. Se guardiamo con una certa profondità nel fondo di questa storia, noi ci accorgiamo che ciò che i due protagonisti veramente amano, è solamente l'*Amore,* e cioè il fatto stesso di amare. In altri termini Tristano ama assai piú il caso di essere amato, che la bionda Isotta. Tanto meno Isotta fa mai alcunché di veramente serio, per trattenere Tristano presso di sé: appunto in quanto anche a lei basta il suo sogno appassionato. Essi hanno certamente bisogno l'uno dell'altro, ma solo per *bruciare.* Non dell'altro come è, e perciò, della presenza reale dell'altro, ma piuttosto della sua *assenza.* In altri termini, la separazione degli amanti deriva dalla loro stessa passione,

dall'amore che essi portano al loro amore, anziché dalla sua soddisfazione e dal suo vivente oggetto. Di qui la indifferenza dei due complici dello stesso sogno, in cui ciascuno è solo. E' appunto in questo momento che il vero significato del mito ci appare: in realtà l'esaltazione degli ostacoli, che dividono perennemente i due amanti, è solo l'esaltazione della morte, il progresso verso la morte una morte volontaria alla fine di una serie di prove da cui Tristano esce trasfigurato. Cosí la fatalità esterna è ricondotta a una fatalità interna liberamente scelta dagli amanti. E' il riscatto del loro destino, che essi compiono morendo per amore e la rivincita sul filtro. Al momento della morte assistiamo infatti, al capovolgimento della dialettica passione-ostacolo. Non è piú l'ostacolo che è al servizio della passione ma ne diviene lo scopo, la fine in se stessa desiderata, perché la passione è solo una prova trasfiguratrice, al servizio della morte che trasfigura. L'amore dell'amore dissimulava quindi una passione ancora piú terribile, una volontà profondamente inconfessabile e che si tradisce nei simboli della spada e della castità. Senza saperlo gli amanti hanno solo desiderato la morte. Senza saperlo essi si sono appassionatamente ingannati. Essi non hanno cercato altro se non questo atto che potesse riscattarli da ciò che avevano subíto dalla passione iniziata dal filtro. Erompe cosí dal fondo piú segreto del loro cuore ove riposava la volontà della morte, la passione attiva della morte, che detta la passione attiva della *notte*.

Questo il significato profondo e terrificante del mito. Ma chi dei due amanti ha il coraggio di confessare che ciò che egli vuole è la morte? Che essi detestano il giorno che l'offusca? Che essi attendono dal realizzarsi della loro passione solo l'annientamento del loro essere? Dalla fine del mito essi apprendono, che la passione è un'ascesi, che essa si oppone alla vita terrestre in una maniera tanto piú efficace in quanto prende la forma del desiderio che si trasforma in fatalità. Dice Tristano nell'opera di Wagner: « Ella mi ha interrogato un giorno ed ecco che mi parla ancora. Per che destino sono nato? Per che destino... Per desiderare e morire». In questo desiderio folgora la nostra vocazione di uomini dell'occidente: questo gusto represso della morte, questo gusto di *sentirsi al limite* che è alla radice del nostro essere.

Il rovescio di un mito.

Vediamo ora, sotto l'altro aspetto, che è poi quello specificamente filmologico, quale è la tecnica narrativa che il mito comporta. Se infatti di esso noi dimentichiamo per un momento la suprema postulazione della morte, noi ci accorgiamo, che ciò che Tristano e Isotta cercano non è la liberazione dei sensi e dello spirito, ma gli *agguati* che comporta una tale irraggiungibile meta. Eroi cinematografici avanti la lettera, essi amano cioè questa perpetua minaccia di continuo rinnovata delle ostilità reali e imaginarie, perché essi si sentano veramente in forma. Ciò che essi amano, sotto quest'altro punto di vista, non è l'amore-passione condiviso, senza di che non ci sarebbe *spettacolo*, ma quello contrastato, combattuto, ansioso di una felicità che esso

medesimo respinge. In altri termini ciò che essi amano è l'*ostacolo*. La tecnica narrativa del mito è dunque quella che alimenta l'amore reciproco, ma infelice. Questa corsa a ostacoli, questo contratto sentimentale ad esecuzione sempre ritardata, di cui oggetto non è l'amore, ma tutto ciò che per intrigo di forze umane o intervento della natura, di questo amore allontana la realizzazione e che serve a far durare la storia, fin quanto sia possibile. Sotto questo punto di vista la stessa *castità* dei protagonisti diviene lo specifico dilazionatorio del racconto. Allora comprendiamo perché Tristano non rapisce Isotta, perché pongono tra i loro corpi la spada quando già hanno peccato, perché Tristano restituisce la regina a Marco. Semplicemente per ricominciare da capo. Ci accorgiamo cioè che una specie di complicità lega i due protagonisti: la volontà che il romanzo (e oggi diremmo il film) *continui*. O a dirlo in termini di filmologia spicciola la volontà che il film duri non meno degli 80 minuti, dovuti allo spettatore che ha pagato il biglietto. Vedremo ora come il cinema rinnegando la profonda funerea essenza del mito, ne accetti solo questa tecnica dilazionatrice del fatto amoroso, la quale è alla base della sua quotidiana esperienza narrativa. Ma per giungere a questa conclusione che rappresenta l'aspetto deteriore del mito decaduto, dobbiamo prima studiarne la progressiva evoluzione.

La storia del mito.

Pare che esso sia di origine orientale e che i bardi celtici l'abbiano trasmesso al mondo medioevale. Si tratterebbe di una dottrina di origine iraniana, che mette capo alla religione di Mani, per cui la morte è l'ultimo bene e il riscatto stesso della colpa di esser nato. In ogni modo la nascita dell'amore passione in Europa, può esser fissato verso la metà del XII secolo in cui essa coincide con l'amore cortese dei *troubadours*. In tutta la lirica occidentale, ed anche in quella di Dante e Petrarca appare cosí il mito europeo dell'amore, ma non dell'amore felice e soddisfatto da cui nulla può nascere, sibbene l'amore insoddisfatto a due personaggi: il poeta che rinnova centinaia di volte il suo lamento e la bella che dice sempre di no. Comunque, alla base di questa concezione è ancora il mito originario, che vede nella morte la meta suprema degli amanti perché opera il congiungimento nella luminosa indistinzione di Dio.

Dopo la chiara evidenza della poesia cortese, il mito comincia ad oscurarsi. La sua concezione, che è poi al fondo della eresia catara, viene condannata dalla Chiesa che considera come poco ortodossa questa dottrina dell'*Eros* e le oppone quella dell'*Agapè* cristiana, la quale non vuole la fuga del mondo ma l'affermazione della vita su questo mondo, attraverso la dottrina del matrimonio e secondo l'insegnamento di Paolo nella lettera ai Corinti: *Val meglio sposarsi che bruciare*. Ed ecco che i poeti cortesi che esaltano la inversa vocazione sono costretti a camuffare la loro credenza eretica conferendo ai loro poemi un doppio senso: uno profano e apparente che è la storia del loro amore, un altro simbolico

che dà come meta dell'amore, la morte, come mezzo di congiungimento con Dio. La partizione del canzoniere di Petrarca nelle due serie di sonetti, in vita ed in morte di Monna Laura diviene il simbolo evidente del doppio senso esposto.

Il momento di transizione nella storia del mito si verifica nel mondo della cavalleria, ove culmina la sua fase spettacolare che è quella del *Torneo.*

Il torneo si svolge infatti nei quadri simbolici di un sacro cerimoniale. Al suo centro è l'eroismo per amore e la morte diviene un'azione eroica intrapresa per amore. Prendiamo ad esempio lo schema ideale del torneo, quello descritto nel racconto della *Fontana dei Pianti.* Qui il cavaliere anonimo spiega davanti alla fontana, una tenda ove è assiso il simulacro di una donna che tiene un liocorno il quale reca tre scudi. Ogni cavaliere che tocca lo scudo, s'impegna ad entrare in lizza. Il cavaliere è il bianco cavaliere, il cavaliere sconosciuto, il cavaliere della pellegrina, capace di morire porgendo alla dama un lembo del suo velo macchiato di sangue. Ma con ciò il mito è già nella sua fase spettacolare a grande messa in scena, ove il torneo appare, come il vero sport medioevale a sfondo di erotismo.

Ecco dunque il mito giunto ad un'altra delle sue svolte cinematografiche. Il cavaliere che sullo schermo compie inaudite prodezze, per conquistare la donna amata, è ancora lo stesso cavaliere sconosciuto dei tornei medioevali, il cow boy di Manhattan, Douglas Fairbanks che nel *Segno di Zorro* trasferisce, sul piano stesso del romanzo di cavalleria, il suo spirito di invenzione, il suo ottimismo ironico e la cadenza della magnifica inciviltà americana e si dimostra capace di compiere ben altre prodezze, che quella di saltare tra due letti, come faceva Tristano. Il *torneo* inteso come sport medioevale a base di erotismo, diviene il film inteso, come sport moderno, concepito sulle stesse basi. Se si riconosce la legittimità storica di questo indeclinabile trapasso filmologico, occorre convenire che nella vita del cinema abbondano siffatti tornei a gran metraggio, ai quali possiamo oggi dare, senza esitazione, i nomi di film come *Delfino Verde* o *Avorio Nero* o l'altro piú recente del *Capitano di Castiglia,* se non addirittura quelli dei vari titolari delle miracolose spade perennemente impegnate nell'assicurare, a chi le sfodera, il bacio finale della prima attrice. Nel suo impagabile *Purilia,* Elmer Rice osserva come non solo la corte che il protagonista fa alla sua bella, si complica, a ogni passo, delle piú angosciose pene di cuore, ma che questi deve ancora sottoporsi ad ogni genere di prove. « Perciò Gary Cooper, Errol Flynn, Tyrone Power sono tutti atleti perfetti, cavalieri insuperabili, tiratori decisi, navigatori infaticabili, duellisti emeriti. E sempre decisamente invulnerabili e immortali. Raramente, infatti, viene registrata la morte di uno di codesti campioni il quale può battersi con otto avversari bianchi e una trentina di neri, perché se un accidente sopravviene, questo non è grave e la sua costituzione fisica possiede una virtú curativa che lo trae d'impaccio. Altrimenti interviene la fidanzata celestiale per cui essi hanno conservato il lustro indeclinabile della capigliatu-

ra ». Che se poi l'eroe è proprio deciso a morire come nel *Capitano di Castiglia* nulla gl'impedisce di risorgere per regalare al film un'altra mezza bobina di prodezze.

Progressivamente la decadenza del mito si compie e con la decadenza si verifica questo fenomeno: il significato simbolico scompare per sempre per cedere sempre piú il posto a quello apparente del romanzo d'amore. Finché nel XVIII secolo esso diviene un genere letterario, che nulla piú ha in comune con la originaria dottrina da cui è nato, al punto che la passione da essa proclamata non serba alcuna traccia della eresia spiritualistica di cui la chiave è perduta e cioè dell'ostacolo inteso come maschera della morte, segno della trasfigurazione mitica, al momento in cui la notte appare, come il giorno assoluto degli amanti.

Nella storia del mito questo è invece il momento piú decisamente anticinematografico. Vediamo subito perché. Col secolo XVIII la sua eclissi è totale. Distrutto il mito, la passione non sa dove attaccarsi. Il Dio d'amore non è piú un duro destino ma un ragazzo impertinente. Il secolo della voluttà conserva del pudore tanto quanto basta per la retorica del desiderio. Le donne di quest'epoca non amano col cuore ma con la testa, dice l'abate Galiani. E' una specie di corruzione spirituale che rende la migliore formula del dongiovannismo femminile. Proprio al polo opposto del mito di Tristano ecco sorgere dunque quello di Don Giovanni. Don Giovanni possiede oltre mille donne, Tristano una sola, ma è la molteplicità che è povera e l'unicità che è ricca. Tristano non ha piú bisogno del mondo, perché ama. Mentre Don Giovanni sempre amato non può ricambiare l'amore. Don Giovanni cerca nell'atto di amore la voluttà della profanazione, Tristano compie restando casto, la prodezza divinizzante. La tattica di Don Giovanni è la violazione e appena riportata la vittoria egli fugge. Tristano fa del suo amore un omaggio fino alla morte. Don Giovanni provoca la morte quando il commendatore gli tende la mano, riscattando con quest'ultima sfida, la serie di vigliaccherie che avrebbero disonorato un vero cavaliere. Tristano melanconico e coraggioso non abdica il suo orgoglio in prossimità della morte luminosa. Un solo tratto essi hanno in comune, ed è la spada che entrambi recano in mano.

Nel secolo XVIII l'amore diviene cosí una tattica in cui i Goncourt hanno sentito la identità fondamentale dello stato di guerra e di quello dell'amore. E' in questa guerra, in questo amore inteso come *giuoco* che il secolo rivela le sue qualità piú profonde e segrete. Gli uomini fanno della seduzione della donna lo scopo del loro pensiero e il grande affare della loro vita. Per attaccare una donna è necessario fare un *piano,* non senza aver passata la notte a studiare la situazione. Cominciato l'attacco, l'amore è un giuoco di finzioni in cui non vi è un sentimento espresso, che non sia simulato. Il romanzo *Les liaisons dangereuses* di Laclos mostra questa identità, tra strategia di guerra e strategia d'amore, nella sua estrema fase di crudeltà e di cinismo. Nella storia del mito questo è il momento piú decisamente anticinematografico perché rappresenta una situazione congelata, che non partorisce eventi e perciò non alimenta il metraggio.

La tattica dell'amore, intesa come strategia fine a sé stessa è impiegata solo nella commedia brillante di cui *Accadde una notte* può esser definito lo specimen. Ma questa strategia è solo apparentemente cinica e in fondo lo scanzonato Clark Gable, che ne è il protagonista è un personaggio solo in apparenza riottoso, ma non meno succube dal punto di vista sentimentale della concezione tradizionale dell'amore cortese. Lo stesso può riscontrarsi nel recente film *Le Avventure di Don Giovanni* ove l'eroe è concepito come un tipo che passa da un amore all'altro, sol perché non ha ancora trovato l'Isotta che lo costringe a comportarsi come Tristano. In altri termini l'amore senza passione come tema della vicenda, non è un fatto filmologicamente ammissibile e quando Ben Hecht gira *Delitto senza Passione,* e cioè un film algido e crudele in cui un uomo uccide una donna solo per verificare sul piano meramente astratto, gli effetti della sua strategia erotica, il pubblico, il Grande Erotico si ribella, con tutte le forze del suo spirito legato alla tradizione dei propri gusti. Di guisa che quando il suo autore, ricevette nel 1935 la statuetta d'oro dell'Accademia di Hollywood, non gli restò che appenderla come maniglia al suo gabinetto da bagno.

E' solo con Rousseau che il mito risorge. Gli amanti della *Nouvelle Heloise* cercano di raggiungere proprio quella mistica primitiva di Tristano, che essi ignorano ma di cui scoprono, ogni tanto, la virtú sacrale e mortale. A partire dall'Eloisa, il mito ripercorre il suo cammino in senso inverso attraverso il romanticismo tedesco (Novalis, Kleist, Hoffmann) fino alla sua solenne riaffermazione nell'opera di Wagner, in cui la suprema voluttà di amore ancora una volta coincide, con la scelta in favore della morte. Questa volta però il mito risorto non subisce una nuova eclissi ma si profana per sempre nella mediocrità.

Il cinematografo è vicino. Ma il teatro della fine del secolo scorso lo precede. Il tentativo di normalizzazione borghese della passione crea una convenzione che è alla base della dramaturgia di Dumas e di Bataille. Il famoso intrigo a tre personaggi è l'adattamento del mito di Tristano alla misura di una società moderna. Il re Marco è il marito ingannato, Tristano l'irresistibile primo attore, Isotta la sposa insodisfatta, fannullona e lettrice di romanzi. Ancora una volta qui due morali si affrontano. Quella del matrimonio borghese, che difende i diritti del marito e che viene ridicolizzata ad ogni occasione. Quella della fatalità della passione, che esalta il diritto imprescrittibile dell'amore ed impone la superiorità dell'amante sulla sposa.

Ma questo teatro che amplifica la sua tesi nel piú vasto dominio del romanzo segna la profanazione definitiva del mito. Il segreto mistico si volgarizza e si democratizza. Il diritto alla passione dei romantici diviene la vaga ossessione del lusso e di avventure esotiche, che i romanzi di Dekobra soddisfano simbolicamente. Il mito profanato sta solo a testimoniare l'impotenza assoluta in cui si trovano i clienti di questa letteratura nel concepire una realtà mistica, un'ascesi, uno sforzo dello spirito per affrancarsi dai legami sensuali, mentre la passione di Tristano non aveva altro scopo e il suo linguaggio altra chiave. Dimenticato questo linguaggio e perduta questa chiave, la passione è solo una malattia del-

l'istinto raramente mortale, regolarmente tossica e deprimente, degradata e dagradante. Qualcosa del mito genuino sopravvive forse nel melodramma ottocentesco cosí facilmente messo in ridicolo ma dove ancora il messaggio che esso reca sulle ali della melodia è quello della morte purificatrice.

Decadenza filmologica del mito di Tristano e Isotta.

Ciò che prevale infine sullo schermo è la manifesta volontà di servirsi del mito, senza pagarlo troppo caro. Cosí la produzione americana del primo dopoguerra inaugura il famoso *Happy End* ove tutto finisce nel bacio finale. Questa figura esprime il mito all'ultimo stadio della sua decadenza, dilaniato tra due desideri contradittori, l'uno che niente vada a posto, l'altro che tutto si accomodi. La profonda soddisfazione che il lieto fine produce deriva dal fatto che esso libera il pubblico delle sue piú intime contraddizioni. Niente film senza ostacoli. Ormai essi si moltiplicano senza alcun rispetto della verosimiglianza. Ciò che occorre è che per un'ora e mezza il film continui ed il nostro cuore sia agitato. Ostacolo significò dapprima limite, morte, rinuncia e tutto ciò che noi non vogliamo. E' necessario quindi sopprimere, a tempo, l'ultimo ostacolo. Il bacio finale significa che non c'è piú niente da raccontare e perciò questo finale ha quasi sempre uno sfondo romantico, che dissimula il passaggio alla vita quotidiana, compensando la delusione del romantico, con la felicità del borghese. L'idealismo tragico del mito è divenuto una nostalgia volgare, la idealizzazione di desideri anonimi in netta inversione con i suoi presupposti e l'istinto il vero supporto di una retorica cui le immagini prestano un simulacro d'idealità.

Attraverso lo studio completo dell'opera di Denis de Rougemont noi vediamo cosí nascere il tema costante dell'odierna filmologia, diciamo tema costante nel senso piú banale, intendendo riferirci soprattutto alla produzione americana di corrente noleggio.

Invece le poche opere che contraddicono questo tema come per esempio il mirabile *Breve incontro* di David Lean, ove vediamo costantemente un soffio mortale disperdere al vento i palpiti dei due protagonisti, deludono profondamente lo spettatore il quale si trincera in uno stato di agnosticismo, che si traduce in una specie di sordo rancore contro l'opera, come se si trattasse di un'offesa personale. In fondo il pubblico ama solo di essere mangiato e perciò ancora una volta il leone di una famosa casa produttrice è il suo simbolo piú pertinente. Ma per essere mangiato occorre che lo spettatore sia cucinato e cucinato egli vuol essere solo in piccante salsa erotica.

Ciò che innanzitutto guida il suo istinto è una forma di banale ed ingenuo estetismo che si identifica con la bellezza dei protagonisti. Essi sono destinati alla felicità perché sono i piú belli e sono i piú belli perché fatti per esser felici. Ma soprattutto i due protagonisti devono fare bene all'amore. Il pubblico accetta con supina ignoranza, Romeo e Giulietta, Giuliano Sorel e Matilde, la guerra di Troia o la battaglia di Azincourt purché la storia sia quella. Anzi potrebbe dirsi che piú che

vedere l'amore altrui lo spettatore, come osserva acutamente Emilio Cecchi, vuol fare l'amore per conto proprio nella sala di proiezione. Per il prezzo del biglietto di ingresso il maschio intende fare all'amore con Dorothy Lamour, e la femmina essere Rita Hayworth per far l'amore nelle stesse circostanze. Perché questa è la vera funzione cui adempie il cinema « *il grande prosseneta* », in funzione del pubblico, « *il grande erotico* ». « Io ho sedotto la prima donna » diceva il serpente alla pellicola, in un gustoso apologo di Bartolozzi. « Se sapessi quante ne ho sedotte io ! » replica la pellicola. E' cosí che le dive adempiono sempre piú sullo schermo al ruolo di cortigiane collettive a disposizione delle comunità democratiche. Abbiamo detto che i due protagonisti devono essere belli e devono saper fare all'amore, ma ciò non basta. L'amore va fatto in ambienti di lusso con tutte le situazioni patetiche che crea la ricchezza tra cui quella dell'automobile di gran marca che aspetta fuori del lussuoso portone i due idioti che eternamente si amano.

A questo punto verrebbe fatto di domandarsi che cosa è avvenuto della castità del mito originario. Essa si è trasformata in verginità. La verginità diviene cosí sullo schermo un mito che nulla ha a che fare col progresso della storia narrata e cioè una sua condizione, piú che un fattore dinamico.

Elmer Rice faceva ancora osservare che l'attrice giovane del film americano non perde mai la sua verginità, anche se diviene madre. Per ragioni di censura la sua missione è quella di essere vergine. L'argomento resta quindi avvolto in un mistero riverenziale che lo rende difficile a delucidare. Del pari la vita non è mai effetto di una unione sessuale. La nascita sullo schermo è provocata solo dal matrimonio. Come se la marcia nuziale possedesse principi generatori capaci di creare dei bambini. Questi infatti sopravvengono senza i preliminari abituali e il piú delle volte vengono al mondo vestiti dalla testa ai piedi. Malgrado ciò la protagonista, prima atrice giovane, non rinuncia al suo privilegio di casta, che è quello della verginità.

Cosí tutta la moderna filmologia intesa nel senso più banalmente spettacolare, appare sotto il segno dell'amore. Fu infatti in occasione della prima di un suo film famoso, che la Metro inalberò all'ingresso delle sale di proiezione dei suoi circuiti, il cartellone piú essenzialmente dimostrativo della nostra tesi: GRETA E TAYLOR SI AMANO alle 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30 di ogni giorno: festivi dalle 14. Sembra quasi l'orario dettato da un Comandante di presidio alle truppe dipendenti, per la visita delle case chiuse. Perché il mito di Tristano e Isotta, avvilito, decaduto e calpestato è ormai ridotto sullo schermo alla formula economica moderna e democratica dell'amore ad entrata continua.

Roberto Paolella

Per una determinazione estetica del fatto cinematografico

Non appare superfluo, ai fini della formazione di un criterio valutativo del cinematografo come fatto estetico autonomo, di riprendere brevemente in considerazione il processo generale dell'arte per vedere di inserirvi, al posto giusto che gli compete, la qualificazione del cinematografo come indiscutibile fatto d'arte. Non ignoriamo che tentativi siffatti furono, anche recentemente, compiuti da teorici d'indubbio valore e, per lo piú sotto l'auspicio di concezioni estetiche ritenute ancor oggi indiscutibili, ma anche, assai spesso, portate a disconoscere le ragioni vitali delle singole autonomie artistiche nel campo generale dell'arte. A ciò va in gran parte, secondo noi, addebitata la colpa se il cinematografo non presenta, ancor oggi, dal lato artistico, una sua compiuta giustificazione che tenendo conto di quanto v'è in esso di specifico e inconfondibile nella sua fisonomia, giunga ad inserirlo al suo posto legittimo fra le altre arti, senza rischiar di confonderlo con nessuna di esse (per es. con le arti letterarie, con quelle puramente figurative, ecc.) (1).

Il fatto estetico

Come punto di partenza non mi pare possa incontrare seria difficoltà ammettere che l'arte ha, come suo presupposto, una sensazione o, quanto meno, una rappresentazione sensibile. Nessun cieco nato potrà mai diventare pittore né aver idea alcuna di cosa sia la pittura, essendogli preclusa ogni rappresentazione del colore; analogamente, nessun sordo nato potrà essere giammai musicista, privo di ogni idea di suono...; nessun artista in genere può dare inizio al processo della sua arte senza essersi prima posto dinanzi alle *immagini* che la propria sensibilità gli rappresenta... Se ogni manifestazione artistica (assumiamo il concetto di arte come già dato) presuppone fondamentalmente una sensazione o rappresentazione sensibile, non ogni sensazione tuttavia è idonea a prestare il germe dell'arte. E, difatti, tutte le sensazioni che potremmo chiamare, genericamente, negative, (dal punto di

(1) Questo saggio segue i criteri di un'estetica realistica: riteniamo quindi inutile scendere a una particolare confutazione delle corrispettive posizioni idealistiche.

vista del soggetto che percepisce) non offrono terreno fertile per l'arte propriamente detta; il che è logico; perché l'artista indugia volentieri e si compiace di ciò solo che gli presta sensazioni gradevoli e gli appare conseguentemente, almeno in potenza, bello, buono...; sfugge viceversa tutto quanto ripugnando alla propria organizzazione gli si riveli come negativo, sgradevole, brutto, cattivo (1). E infatti, ogni manifestazione artistica che cosa è, almeno all'inizio, se non un indugiare compiaciuto sulla cosa o sensazione gradevole e uno studiarsi e adoperarsi d'intenderla nel modo piú aperto, variato e compiuto possibile?...

Ma ogni sensazione o rappresentazione sensibile positiva, buona, gradevole — si deve concludere — è essa arte o suscettibile di venire assunta nei domini dell'arte? Per rispondere a questa domanda occorre anzitutto considerare che l'arte è un fatto dello spirito e, come tale non può appagarsi del semplice contenuto materiale, particolare, della sensazione. Una qualunque sensazione acquisterà pertanto valore artistico solo in quanto elevata ad opera del pensiero (che è insieme *intuizione* e *concetto*), nell'ordine spirituale, in modo da riconoscersi in questo con un significato universale che essa tenda tuttavia ad esprimere in modo perfettamente individuato e concreto. Diciamo fin d'ora che ogni sensazione ha lo stesso grado d'idoneità a ciò: ma quale piú quale meno. Vi sono sensazioni cosí strettamente legate alla conformazione fisiologica di certi organi come a una matrice o a un bozzolo che non sanno abbandonare, cosí aderenti all'individuo singolo, da rendersi impenetrabili o quasi al pensiero, inadeguabili al processo di spiritualizzazione, che è anche processo di universalizzazione, (si considerino per esempio talune specie di sensazioni tattili, le sensazioni, gustative, olfattive ecc.), quindi non suscettibili di elaborazione artistica. Ciò che preme a noi però subito di rilevare è che l'arte non è un campo chiuso, le cui possibilità di manifestazione siano già state tutte trovate e manifestate, al contrario: vi è sempre la possibilità che un *nuovo genere d'arte* saggiando e trovando nuove possibilità nel campo infinito delle rappresentazioni di cui è capace lo spirito umano, riesca ad affermarsi con quei caratteri che diremo necessari per essere riconosciuta come arte. E questo è il punto: se ogni sensazione positiva, gradevole, la quale sia suscettibile di assumere un contenuto spirituale, è idonea a prestare virtualmente il germe di un'arte, che cosa è che fa l'arte?

Abbiamo visto che da una sensazione (o rappresentazione sensibile) bisogna per forza partire: ma la sensazione è di per sé materia ancora grezza, amorfa, particolare, attuale, concreta, legata quasi indisssolubilmente agli organi sensoriali che la percepiscono; rappresentazione primitiva e astrazione puramente sensuale dal mondo esterno donde è

(1) Non confondiamo le basi di commisurazione: un pittore può fare di una figura laidissima un'immagine artistica di prim'ordine, cioè bellissima, proprio perché sapendo discernere da ciò che è fisicamente brutto ciò che è pittoricamente (artisticamente) bello, trasceglie il bello, lasciando il brutto.

venuta da poco alla luce... come a poco a poco si evolve, si spiritualizza, si fa generale, astratta, divenendo perciò idonea a essere assunta nelle sfere superiori della conoscenza e dell'arte? E' precisamente il pensiero che *astraendo* dalla molteplicità unifica in sé il mondo delle rappresentazioni sensibili e lo risolve in sé e per sé; il pensiero che è spirito. Il processo dell'astrazione è processo indispensabile perché dalla massa amorfa e caotica delle sensazioni e delle immagini si generi un'armonia e un'unità per cui possano, spiritualizzate, entrare a far parte del dominio della conoscenza e dell'arte. Esso è processo di *analisi* e insieme di *sintesi*: analisi, in quanto percepisce la molteplicità delle sensazioni (o delle immagini) e il carattere di ciascuna; sintesi, in quanto assorbendo tutte queste percezioni ne astrae il carattere complessivo: il concetto, l'idea, che, appena affermata, non è staticità inerte, ma proiezione continua di sé sul mondo concreto delle sensazioni donde ha avuto origine. L'astrazione può, del resto, intendersi anche in un altro modo che contrassegna l'attività piú propriamente selettiva del pensiero, la quale è premessa indispensabile per l'unificazione. In questo secondo modo dell'astrazione il pensiero assumendo — mediante analisi — una per una le sensazioni trattenute, ossia le *immagini,* stabilisce dal confronto (rapporto) tra la massa che esse complessivamente rappresentano e ciascuna, il valore di ognuna: e in tale atto sceglie — sintesi — quella maggiormente rappresentativa come vera unità, legge idea... Il procedimento che abbiamo illustrato è il procedimento della *scelta,* essenzialissimo in arte, senza di che l'artista, posto di fronte a un ammasso confuso di sensazioni e d'immagini, non saprebbe da che parte incominciare e non potrebbe attuare nessun rapporto. *Attuare il rapporto* è invece tutto il segreto dell'arte come anche il segreto del pensiero: senza di ciò le sensazioni rimarrebbero completamente slegate, si sovrapporrebbero senza compenetrarsi né comporsi, non genererebbero quell'armonia, quell'equilibrio, (ritmo) che sono le doti caratteristiche del pensiero, come dell'arte, non si unificherebbero, non genererebbero mai né la conoscenza né l'arte.

Da quanto si è detto appare in modo evidentissimo che il processo dell'arte si identifica, fino a un certo punto, con lo stesso processo conoscitivo. Dico *fino a un certo punto,* perché l'arte non è, evidentemente, conoscenza pura e semplice, e ciò proprio perché desidera riattuare *in concreto* ciò che è stato concepito in astratto o idealmente: perciò essa si presenta come riproduzione — attraverso *l'immagine* che funziona, per cosí dire, da intermediario fra la realtà concreta, sensibile; e l'idea — dell'idea che essa mira ad esprimere in un mezzo concreto che è quello, appunto, costituito dalla sensazione o dalla rappresentazione originaria donde ogni singola arte ha avuto origine. L'arte si attua dunque in un *ritorno concreto,* implicante peraltro una completa *trasfigurazione,* alla sensazione o rappresentazione primitiva. E' questo, secondo noi il carattere peculiare e distintivo non solo dell'arte in genere, ma di ogni singola arte in ispecie, donde ogni arte ripete la propria inconfondibile e caratteristica *indi-*

vidualità. Tutto ciò vale, infatti, non solo per quelle opere che ripetono l'individualità propria da una singola sensazione specifica (colore, volume, suono ecc...) e che si valgono di un mezzo concreto, e per cosí dire palpabile, di rappresentazione sensibile per esprimersi (pittura, scultura, musica ecc...), ma anche per quelle che si realizzano in una sfera puramente immaginativa (es.: la poesia): poiché in questo caso è la stessa immagine che funziona da materiale della concreta realizzazione artistica, non rimanendo qual'è, semplice ammasso d'impressioni memorative, ma disponendosi ordinatamente e disciplinatamente a ricevere l'impronta concettuale onde viene assunta a rappresentazione universale, veramente cosciente e significativa, del sentimento del soggetto, nonché espressa attraverso il dato sensibile della parola e del linguaggio.

L'abolizione del momento concettuale in arte è, secondo noi, un assurdo contrastante non solo con ogni esempio concreto di elevata manifestazione artistica, ma con lo stesso metodo o procedimento di attuazione dell'arte. Come infatti è stato giustamente rilevato (1): « Concetti e giudizi sono non solo presenti, ma il necessario presupposto di ogni opera d'arte. L'attività del creatore è squisita opera di elezione. Egli sceglie i motivi, gli schemi, le soluzioni, le espressioni... L'arte è dunque sempre concretezza, ma anche astrazione, in quanto si crea da se stessa le sue leggi e deve ubbidire soltanto a una sua intima coerenza ». Ciò che importa piuttosto di rilevare, si è che in ciascuna opera d'arte l'elemento concettuale dev'essere rivestito (e per cosí dire quasi adombrato) di quella significazione concreta che si richiama, appunto, indiscutibilmente, allo spirito specifico di ciascuna arte. La vera comunicabilità dell'arte consiste dunque in questa *universalità concreta* della concettualità applicata per opera e per tramite della *immaginazione riproduttiva e creatrice* (fantasia), alla materia (sensibile, immaginativa) della singola realizzazione artistica. Universalità che trova la sua espressione nello stesso sentimento soggettivo con cui chiunque, dinanzi all'opera d'arte oggettivamente realizzata, si sente disposto e quasi obbligato a vibrare, con altri, all'unisono della ispirazione dell'artista.

Pur essendo dunque perfettamente vero che ogni arte vive e respira in un'atmosfera comune che è quella dello spirito umano (da intendersi però non in guisa di entità ideale, astratta, ma ricca di tutti i valori d'ordine sensibile, emotivo, passionale, concettuale, che effettivamente lo costituiscono) è altrettanto vero che ogni singola arte vive in un'atmosfera sua inconfondibile, in cui trovano concreta attuazione tutti i caratteri differenziali che la identificano. Non basta, per essere buon pittore, avere un'anima aperta a ogni emozione e sentimento umano, bisogna avere un senso spiccato dei valori cromatici che possono esprimerli, e altrettanto, saper maneggiare bene i pennelli.

(1) E. Castaldi: *Arte e bellezza*, in « Rivista di filosofia neoscolastica », anno 1949, fasc. III.

Non è affatto vero che una statua o un quadro si equivalgono, se non in quanto possono effettivamente valere ad esprimere una stessa idea, ma in modo del tutto diverso e particolare. Non è un segreto che ci sono persone sensibilissime a ogni genere di espressione poetica, ma del tutto negate a intendere il linguaggio di un quadro o di una statua.

Spazio e tempo

I nostri sensi agiscono entro limiti che per supposizione possiamo ritenere strettissimi e che tutti si possono identificare nei due fondamentali di *spazio* e di *tempo*. Si può dire senza tema di sbagliare che tutte le specie di rappresentazioni dateci dai sensi confluiscono traducendosi in queste due rappresentazioni supreme senza le quali la materia fornita dai sensi non avrebbe, per noi, né significato né sapore.

Se noi non avessimo posti innatamente dentro di noi questi due limiti che tutto misurano e definiscono, la nostra stessa organizzazione umana sarebbe un tutto indifferenziato, impenetrabile, amorfo. Senza la distinzione di spazio e di tempo noi non potremmo distinguere momento da momento della nostra sensazione, e quindi nemmeno una sensazione dall'altra. Se, per esempio, non potessimo percepire come distanziati gli oggetti, questi stessi oggetti non li percepiremmo affatto: essi si precipiterebbero addirittura su di noi e si neutralizzerebbero in noi; neppure le proporzioni del nostro corpo avrebbero significato. Se un suono non fosse temporalmente separato da un altro suono, per la sua indefinita durata sarebbe ugualmente inudibile, senza contare poi che ogni valore d'intensità verrebbe annullato. Se del pari un colore non avesse una limitata estensione o distribuzione spaziale è chiaro che tutto sarebbe quel colore, noi stessi quel colore, e un colore da un altro non potrebbe distinguersi né come qualità né come intensità di tono... Se infine una qualunque sensazione che genericamente potremmo chiamare *di movimento,* non ci apparisse continuamente connessa a frazioni sia pur minime di spazio e di tempo è chiaro che tale sensazione sarebbe come se non esistesse.

Dunque, veramente, lo spazio e il tempo sono limiti e misura di ogni nostra sensazione e solo per essi la sensazione è possibile. Essi sono, in altre parole, *i termini condizionatori* di ogni nostra rappresentazione, non distinti ma inerenti ad essa, parte inscindibile della rappresentazione medesima, parte indissolubile di quelle sensazioni che condizionano con la loro presenza. Non bisogna però credere che spazio e tempo, fattori connaturanti e delimitanti ogni nostra sensazione specifica siano del tutto estranei al pensiero puro al quale ineriscono non certo materialmente ma certo idealmente (nessuna nostra rappresentazione per quanto astratta va del tutto esente dalla loro presenza), denotandosi in questa forma come *idealmente* capaci di sovrapporsi alle loro stesse manifestazioni concrete dell'esperienza. Spazio e tempo non sono determinazioni puramente soggettive (come vuole l'idealismo) né puramente oggettive (come vorrebbe l'assoluto realismo); essi pos-

sono piuttosto ritenersi come il prodotto di un'interferenza concreta dell'oggetto e del soggetto, per cui si rivela allo spirito in modo ritmico, fluente, l'aspetto vario e molteplice della realtà (1). Termine di commisurazione, quindi, non soltanto *reale,* delle nostre sensazioni, ma anche *ideale,* del nostro pensiero, partecipano, sotto quest'ultimo aspetto, della normatività e imperatività proprie dell'intelletto compiendo perciò una importantissima *funzione determinante* per ciò che riguarda la conoscenza, la scienza, l'arte in generale.

Il concetto che ora preme di definire è questo, appunto: spazio e tempo come parte della rappresentazione dell'intelletto, ideologicamente divisi da spazio e tempo come parte della rappresentazione dei sensi: spazio e tempo considerati come termini di commisurazione ideale (formale) e spazio e tempo considerati come termini di commisurazione reale (materiale).

Poiché l'arte ha origine dalla sensazione ne risulta che essa stessa è condizionata ai limiti della sensazione medesima, cioè allo spazio e al tempo intesi ancora come *materia,* appartenenti alla rappresentazione dei sensi. E' in questo spazio e in questo tempo particolarmente condizionanti ciascun'arte all'origine che va cercato il principio della individualità di ogni arte. E' dentro questi limiti di spazio e di tempo (reali) che l'arte, prima ancora che il procedimento artistico sia avviato, esiste come primo dato proposto dalla sensazione. Una volta iniziato il procedimento artistico (che è il processo di analisi e di sintesi proprio del pensiero) l'arte uscirà dalla matrice della prima rappresentazione sensibile e per astrazione assurgerà a rappresentazione intellettiva, e cioè di sensazione si farà immagine e pensiero, di materia forma. Nello stesso tempo, l'arte entrerà nei limiti di spazialità e temporalità condizionanti la rappresentazione intellettiva, e poiché questo nuovo spazio e questo nuovo tempo non piú materia sono, ma forma, cioè legge: ecco che l'arte non appena penetrata in questo spazio e in questo tempo ideali avrà con ciò stesso le proprie leggi, legate indissolubilmente alle leggi intellettive del pensiero. Queste leggi applicate — tramite l'immagine — alle rappresentazioni sensibili che hanno servito di matrice all'arte, regoleranno definitivamente le condizioni di spazio e di tempo concrete proprie di queste rappresentazioni, secondo le norme della rappresentazione superiore cioè del pensiero. Cosí l'arte che dapprima è sensazione si fa pensiero e come pensiero detta legge, tramite l'immaginazione, alla materia della propria rappresentazione sensibile in cui, non bisogna dimenticarlo, è l'essenza vera e realmente individuale dell'arte: senza di che — se dovessimo dimenticare la materia della prima rappresentazione sensibile — non vi sarebbero le arti, ma un'arte sola: quella del pensiero (2).

(1) V. *amplius*: C. Ranzoli: *Nuova teoria dello spazio e del tempo,* Milano, Hoepli, 1923, pagg. 30-34.

(2) Esemplificazione. I colori sparsi dal pittore sulla tavolozza, a casaccio, in completa confusione, sono qualcosa di ben diverso dai colori stesi con cura,

Pertanto la valutazione di un'opera d'arte richiede di tener presente non quello che è comune e generico di tutte le arti, ma ciò che, pure all'interno del comune mondo dello spirito, costituisce la particolare fisionomia, la caratteristica ispirazione, lo speciale sentimento animatore di quel genere d'arte di cui la singola opera è l'attuale realizzazione. Per soddisfare a quest'impegno di valutazione specifica occorre in primo luogo avere un'adeguata conoscenza dei mezzi tecnici propri ed espressivi di quella data arte. Per evitare ogni equivoco bisogna però ancora rilevare che la tecnica non è il fine dell'opera d'arte ma il *mezzo* di cui l'artista si vale per attuare la vittoria del proprio spirito e della propria ispirazione sulla materia sensibile: la quale, d'altra parte, in quanto spiritualmente ricreata con l'ausilio di tale mezzo, non vale piú come materia ma come *forma*. In definitiva, è dunque la forma che costituisce l'ultimo oggetto della valutazione artistica: non una forma qualsiasi, ma quella che è l'espressione adeguata di quel determinato contenuto che la speciale elaborazione tecnica propria di quel singolo genere d'arte permette appunto di esprimere idealmente e in concreto.

Ciò posto, una classicazione dei vari generi d'arte non è solo possibile, ma doverosa e relativamente facile: basta prendere in considerazione: *a*) la sensazione o rappresentazione originaria da cui ciascuna arte prende le mosse; *b*) il mezzo concreto di cui ciascun'arte si vale per esprimersi. (Onde risulta che per un conveniente apprezzamento critico di ciascuna produzione artistica, bisogna saper valutare: *a*) il contenuto emotivo che ne costituisce l'ispirazione specifica; *b*) l'adeguazione dei mezzi tecnici impiegati alla resa di quel contenuto.)

discernimento, armonia, nella composizione pittorica. Eppure quei colori che ora sono nel quadro sono gli stessi che si trovavano dianzi sulla tavolozza: il rosso, è sempre rosso, il verde sempre verde, ecc.; ma cosí composti, fanno un diversissimo effetto. Cos'è successo? Semplicemente questo: il passaggio dalla manifestazione bruta alla realtà della realtà, alla manifestazione differenziata, raffinata, artistica. Paragonando difatti le sensazioni prestate dalla prima rappresentazione dei sensi ai colori sparsi a caso sulla tavolozza (o contenuti nei tubetti) e le sensazioni risultato ultimo del procedimento artistico ai colori distribuiti con discernimento sul quadro, capiremo subito che ciò che è cambiato è *il rapporto* determinato dalla scelta e prevalenza di alcuni colori (di alcune sensazioni) sugli altri. E precisamente, il loro rapporto sul quadro è un rapporto diverso da quello sulla tavolozza o nella realtà: e cioè a dire, a uno spazio e a un'estensione *reale* è subentrato uno spazio e una estensione ideale, ovverosia formale, desunta dal rapporto: cioè dal valore di ciascun colore confrontato agli altri, al fine della resa del soggetto. Il pittore dando uno sguardo alla realtà ha subíto una serie di rappresentazioni sensibili, tutte reali (momento dell'analisi); la moltitudine di queste rappresentazioni, condizionate ad altrettante dimensioni dello spazio reale occupato dai colori, ha generato in lui la rappresentazione astratta del valore di un colore paragonato agli altri, ai fini della resa del soggetto (momento della sintesi) e conseguentemente l'idea di uno spazio tutto diverso da quello reale, da attribuirsi al colore per lo scopo di creare quel determinato rapporto voluto dalla rappresentazione astratta (idea del colore) ai fini della resa pittorica del soggetto. E' appunto questo spazio e conseguentemente questo rapporto che egli ha tradotto sul quadro dando alla rappresentazione di quel certo colore una portata diversa da quella primitiva.

Limitandoci al primo assunto, una classificazione dei vari generi d'arte potrebbe essere fatta cosí (1):

A) *Arti di rappresentazione pura* (o immaginativa): iniziano concludono il loro processo in una « rappresentazione »: intendendo per rappresentazione una sensazione già scontata e tradotta nella sfera dell'immaginazione riproduttiva. Appartengono a questo campo tutti i generi che abbiamo detto « immaginativi »: come la poesia, la prosa inventiva, (e relative sottospecie compresi il dramma, la commedia ecc.). E' ovvio che queste arti si svolgono e si realizzano in prevalenza in uno spazio e in tempo puramente « immaginari » o irreali (2).

B) *Arti di rappresentazione sensibile.* Iniziano e concludono il loro processo in una sensazione che mirano a riprodurre, immaginativamente trasfigurata, in un mezzo spaziale o temporale concreto (reale). Qui conviene distinguere:

a) arti che si realizzano prevalentemente nello *spazio*: pittura, scultura, architettura ecc.;

b) arti che si realizzano prevalentemente nel *tempo*: musica (3);

c) arti che si realizzano in modo *ambivalente*: cinematografo.

Siamo cosí giunti all'oggetto specifico di questa ricerca.

Il fatto estetico cinematografico

Riassumendo: abbiamo considerato il procedimento artistico come un procedimento che partendo dalla sensazione (materia: dato primo dell'arte) entri nel pensiero (forma, legge) e ritorni alla sensazione (espressione sensibile o immaginativa, definitiva) recando a questa, attraverso l'immagine, tutte le modificazioni imposte dalla forma, cioè dal pensiero. Procedimento che passando attraverso i gradi successivi dell'analisi e della sintesi: dell'adesione, cioè, piena alla molteplicità delle sensazioni e delle immagini, e dell'unificazione « astratta » di questa molteplicità nel pensiero, trova il suo punto culminante nella formulazione di una *legge* che nella fase conclusiva s'imporrà con forza alla materia della realizzazione sensibile (o immaginativa) co-

(1) Per la specificità dei vari generi artistici e per una eventuale giustificazione di questo criterio di classificazione (che non pretende per altro di essere esclusivo e definitivo) cfr. *amplius*: U. Redanò: *L'arte e le arti. Il problema delle specie artistiche,* in « Archivio di Filosofia », anno 1938, fasc. IV, pagg. 304-317.

(2) La differenza perlomeno formale fra prosa e poesia è che quest'ultima si produce anche in un *tempo reale* (quello che si riconosce nella struttura ritmico-musicale del verso); il che non toglie che essa rimanga un genere immaginativo: come del resto il dramma, la commedia ecc., per quanto la *rappresentazione teatrale* si svolga effettivamente in uno spazio e in un tempo reali.

(3) Può interessare ciò che l'Hanslick ebbe a dire della musica: rappresentare essa il « lato dinamico dei sentimenti », nel senso, si capisce di una rappresentazione puramente interiore (tempo).

stretta a riceverne tutte le modificazioni imposte. Sostanzialmente, poiché ogni sensazione è condizionata da limiti di tempo e di spazio (senza di che una sensazione dall'altra non sarebbe neppur distinguibile), limiti che ogni sensazione nel diventare pensiero reca con sé, la legge espressa dal pensiero è legge che esprime, a sua volta, questi stessi limiti in forma non piú concreta, bensí ideale, spirituale, astratta.

Ciò posto, possiamo ripetere che tutte le arti si esprimono o nello spazio o nel tempo (1). Ora, la tipica « ambivalenza » (spaziale e temporale) con la quale il cinematografo si presenta alla ribalta dell'arte desideroso di occuparvi il posto che di diritto gli spetta, fa a tutta prima congetturare un'ibridità non tutta a favore delle sue pretese artistiche. Poiché bisogna ritenere che ogni arte abbia germe in una rappresentazione dei nostri sensi che fonda appunto la originalità e individualità propria di ciascuna, resta a vedere se anche il cinematografo abbia origine in una rappresentazione propria, particolare, inconfondibile, e non ancora sperimentata da qualche altro genere d'arte, ovvero sia condotto a dover usufruire di rappresentazioni già tipiche di uno di questi.

A un primo sguardo la parentela del cinematografo con le cosiddette arti figurative (intendi che si realizzano per immagini, nello spazio) appare evidente: nel cinematografo vediamo delle *figure,* cioè delle immagini fotografiche. Dunque, concludiamo, il cinematografo è arte che si realizza nello spazio. A osservar bene, queste « figure », cioè le immagini fotografiche, non molto differiscono come carattere, struttura, da quelle che vediamo nella pittura: tranne che anziché essere trattate con colore a pennello, sono riprodotte con emulsioni e mezzi fotografici; ma ciò non vuol dire: se si considera che l'obiettivo e l'emulsione sono dei semplici mezzi tecnici docili all'impiego, si può concludere senz'altro che valgono a sostituirli meccanicamente; d'altra parte la rappresentazione « colore » è equivalente (anche in quei film che non sono espressamente colorati) alla rappresentazione « luce », e i semplici toni chiaroscurali della fotografia possono benissimo sostituire i vari rapporti cromatici.

Ma la differenza fra il cinematografo e la fotografia appare subito evidente non appena si consideri che le immagini fotografiche del cinematografo non sono statiche, bensí *dinamiche.* Che vuol dire? Un nuovo e non davvero trascurabile fattore è entrato in campo: il *movimento.*

Osserviamo bene: che cosa è il movimento? Una rappresentazione che ci danno i nostri sensi: una nostra sensazione. Di che natura? e domandarci questo equivale a domandarci: di quale condizionatura? Cioè: spaziale o temporale? E dobbiamo rispondere: spaziale e tem-

(1) « Nel *suo mondo* l'opera d'arte non è possibile fuori dei concetti di spazio e di tempo » (E. Castaldi, op. cit., p. 372).

Per la migliore intelligibilità della parte che segue debbo richiamare l'attenzione del lettore sui miei precedenti articoli: *Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica,* in *Bianco e Nero,* IX, 7; X, 4, 7.

porale insieme. Difatti non è possibile registrare alcuna sensazione dinamica senza una congrua associazione visiva: se non quando cioè convergono a costituirla una rappresentazione visiva (spaziale) e insieme una rappresentazione temporale: poiché una figura diciamo che « si muove » quando essa occupa in *tempi* diversi, porzioni di *spazio* diverse. Ma questo non deve trarci in errore circa l'autonomia della rappresentazione dinamica. Difatti nel momento stesso in cui è percepita dai sensi (vista) la rappresentazione puramente spaziale si unifica con la rappresentazione temporale ed entra in noi non piú come sensazione visiva, ma come sensazione autonoma che dovremo, appunto, per distinguerla, chiamare « dinamica ». In altre parole: il senso della vista è la porta per la quale questa sensazione entra in noi, ma questo non vuol dire che la sensazione stessa sia una sensazione semplicemente visiva: che se fosse tale essa produrrebbe entro di noi soltanto delle immagini, mentre oltre le immagini, essa introduce in noi un'emozione d'indole assai diversa dalla visiva: una emozione, precisamente, dinamica.

Rivendicata l'autonomia della sensazione dinamica di contro a quella visiva è rivendicata al tempo stesso, con eguale ragionamento, l'autonomia del cinematografo — in quanto ci porge delle sensazioni schiettamente dinamiche — di contro all'arte puramente figurativa in genere. Questo non vuol dire che arte figurativa non sia (in quanto si avvale anche di un mezzo spaziale): ma *arte figurativa dinamica* (cosí come la scultura è arte figurativa, potremmo dire, plastica, ecc.).

E perché il cinematografo è arte? Perché oltre a possedere, come vedremo, tutti i requisiti dell'arte, nasce da una rappresentazione particolare, originale, inutilizzata e intentata fin'ora da altre esperienze artistiche, vale a dire la *rappresentazione dinamica;* in altri termini, perché ha per argomento un fatto nuovo nel campo artistico: l'*espressione movimento.*

La questione appare del resto in termini ovvi. Esiste o non esiste una sensazione dinamica separata e distinta da ogni altra sensazione (il fatto stesso che la chiamano « dinamica » e non visiva, auditiva, olfattiva, ecc... vuol dire che esiste)? Ammesso che esista e ammesso che sia ad essa applicabile un procedimento artistico (cosa che cercheremo di dimostrare), è evidente altresí che il cinematografo è un'arte e un'arte autonoma.

Mi preme per ora di concludere questo: qualsiasi studio che abbia per contenuto il cinematografo (fenomeno dinamico) deve dunque iniziarsi con un atto di sostanziale giustizia e precisamente distinguendo quello che nel cinematografo è movimento da quello che non lo è. Occorre pertanto, anzitutto, distinguere quello che nel cinematografo è dinamico da quello che è semplicemente visivo; distinzione che porta come conseguenza che nessuno dei due termini può essere eliminato o passato sotto silenzio; distinzione che però nello stesso tempo conclude a favore di una preminenza assoluta del primo fattore (dinamico) sul secondo. La necessità e la portata di questa distinzione appare chiara

non appena si consideri il processo artistico come iniziato. Se difatti nella prima rappresentazione l'elemento dinamico e l'elemento visivo sembrano indissolubilmente congiunti, nel pensiero (che attua il procedimento artistico) viceversa appaiono nel primo momento assolutamente disgiunti. Ed è chiaro perché: il pensiero è processo di astrazione: di analisi cioè e di sintesi; e l'analisi non può considerare che cose disgiunte. Il momento della sintesi porterà (dapprima nella sfera astratta) alla nuova fusione dei due termini: ma codesto momento segnerà anche il predominio assoluto dell'elemento dinamico, il quale sarà poi, nell'attuazione sensibile, il solo operativo della sintesi concreta, e segnerà il trionfo dell'*idea dinamica*. (E' importante notare che il processo è doppio e può osservarsi sotto un duplice aspetto: da un lato esso si svolge fra sensazione dinamica e sensazione visiva; dall'altro, fra sensazione e sensazione dinamica, sensazione e sensazione visiva).

L'atto di pensiero che decreta nella cernita degli elementi costitutivi del film, la superiorità ideologica e di fatto dell'elemento dinamico sull'elemento semplicemente visivo, si sostanzia, a sua volta, dell'esperienza, analitica e insieme sintetica, dello *spazio* e del *tempo*. E ciò, in quanto la possibilità di risoluzione estetica di questi due ingredienti che accompagnano l'esperienza primigenia del movimento, si affida appunto alla maggiore comprensività dell'elemento dinamico nei confronti di quello semplicemente visivo, essendo il solo capace di renderli entrambi.

Spazio e tempo sono le forme naturali del movimento e quindi rappresentano anche le condizioni imprescindibili della cinematograficità. Non vi è dubbio che la registrazione puramente sensibile di questi due momenti nella realtà segna una quotazione indistinta di entrambi i lavori. Ma allorché di fronte alla capacità analitica e astrattiva dell'intelletto si rivelano in forma ideale entrambi, si rivela subito (contemporaneamente alla superiorità dell'elemento dinamico su quello semplicemente visivo) anche la netta superiorità dell'elemento temporale su quello spaziale (onde la legge fondamentale cinematografica assume la forma imprenscindibile della temporalità). Gli è che l'elemento temporale si presenta come il piú idoneo a produrre l'unificazione spirituale e, in conseguenza, anche quella concretamente sensibile, di tutti i molteplici ritmi della spazialità: in modo da conferire ad essi il suggello inconfondibile della cinematograficità (1). Si giunge cosí alla creazione di un *ritmo cinematografico temporale complessivo e unitario* (espresso esemplarmente dal *modulo*) che coinvolge tutti i

(1) « L'idea di tempo non è una pallida astrazione, uno schema vuoto di contenuto, ma bensí la piú attiva, la piú gravida di contenuto di tutte le idee. Essa è reale soltanto nell'atto onde incorpora in sé i processi anteriori, per virtú dei quali la vicenda assidua delle successioni, spiritualizzandosi, si fa via via piú rapida, piú elastica, piú comprensiva; è il ritmo supremo che unifica tutti i ritmi ascendenti delle durate... La mera successione non possiede alcun valore temporale » (C. Ranzoli, op. cit., pagg. 155-6).

ritmi della spazialità, ricomponendo tuttavia con essi la dinamicità non piú indifferenziata, amorfa, ma raffinata e spiritualizzata, della realizzazione artistica cinematografica.

Ciò corrisponde a un compito di *determinazione* inconfondibile dei dati spaziali e temporali originari della dinamicità, da parte degli elementi spaziali e temporali *ideali*, concettualmente elaborati (in forma soggettiva e insieme universale) dal pensiero, per giungere a una ricreazione concreta di tale dinamicità oggettivata, nello spazio e nel tempo reali e cinematografici.

Non è dunque esatto dire che il cinematografo giunge alla creazione di uno spazio e di un tempo puramente ideali, se non si aggiunge che *questo spazio e questo tempo ideali non sono altro che la determinazione concettuale, dapprima astratta, dello spazio e del tempo " reali " in cui si esprime in forma concreta e cinematograficamente compiuta la dinamicità.* Senza por mente a questo, facile si presenta il fraintendimento in senso puramente lirico, letterario, narrativo o comunque meramente rappresentativo, del fenomeno cinematografico: il quale non è dunque semplice espediente tecnico e convenzionale col quale si tendano a riprodurre in condizioni di spazio e di tempo irreali o immaginari cose, fatti, persone; ma un genere d'arte che mira soprattutto alla costituzione di uno spazio e di un tempo (ideali e insieme reali e cinematografici) che siano l'effettiva espressione di una dinamicità ricreata artisticamente dal pensiero. E' per questo suo carattere di reale manifestazione di una dinamicità idealizzata e fecondata dal pensiero e dal sentimento di chi se ne vale ad esprimere, che il cinematografo ci si è rivelato non del genere delle arti puramente rappresentative o immaginative (dramma e commedia compresi: per quanto il cinematografo sia spesso indotto a rivestire anche queste forme, ma in modo comunque non essenziale) ma del genere delle arti figurative: benché, ripetiamo, non si possa confondere neppure con queste. E' facile perciò comprendere come il cinematografo non possa nemmeno assumersi come un sostituto visivo dell'equivalente lirico, narrativo, o drammatico: non perché questi elementi non possano in esso avere, legittimamente, parte (basta appellarsi, per questo, alla comune derivazione e unità spirituale di tutte le arti) ma proprio perché appartiene alla sua natura specifica d'arte di attuare questi elementi nella forma a lui piú propria e naturale: quella dell'espressione-movimento. In altri termini: un'opera d'arte cinematografica può benissimo (ma non indispensabilmente) avere un contenuto lirico, drammatico o narrativo: si tratta di vedere se questo contenuto è tradotto o no nella forma propria del cinematografo. Ora, tale forma è proprio e indiscutibilmente quella dell'*espressione dinamica*: la quale sottostà alle leggi prevalentemente spaziali della « composizione » e a quelle prevalentemente temporali del « montaggio ». Qualsiasi film che non raggiunga questa forma, e nel quale le suddette leggi non risultino attuate nella proporzione da esse voluta (temporalità in predominio e spazialità in

subordine) sarà tutto fuorché un film cinematograficamente concepito e realizzato (1).

Riassumo qui i caratteri che a me sembrano fondare inequivocabilmente l'arte *genericamente* considerata:

Sensibilità: ha origine e termina nella sensazione (o nell'immagine: comunque di origine sensibile); per questa via si giustifica anche l'intervento in essa dell'*immaginazione* e del *sentimento*.

Dialetticità (Universalità): si propone attraverso un processo di universalizzazione dello spirito (di analisi e di sintesi ovvero di astrazione).

Concretezza: si traduce in una forma o espressione concreta (momento che può anche ritenersi la sintesi dei due precedenti).

Il primo di questi caratteri (sensibilità) è senz'altro riconoscibile nel cinematografo: anch'esso, infatti, trae origine da una sensazione (che abbiamo chiamato « dinamica ») ben distinta e bene enucleata da qualsiasi altra. Infatti il *montaggio* ha proprio questo compito: di enucleare, cioè, l'idea dinamica dalla complessità visiva; è nel montaggio, difatti, che la dinamicità spogliandosi dalla sua materiale formulazione visiva si spiritualizza rivelandosi in forma temporale atta, tuttavia, a pervadere di sé il contenuto spaziale delle singole inquadrature. E poiché le cose esaminate nel loro aspetto piú essenziale appaiono piú chiare, basterà verificare la funzione del *taglio*: funzione di « estrinsecazione dinamica » tutta tesa, praticamente, a liberare la dinamicità propria dell'inquadratura dall'inquadratura stessa (che è precisamente quella prigione « visiva » donde la dinamicità anela e vuole liberarsi) per propagarla, in forma temporale, a tutto il complesso d'inquadrature della sequenza; e costruire cosí il risultato totalitario dinamico del film. L'emozione che noi dunque riceviamo da una qualsiasi opera veramente cinematografica è precisamente — *in primis* — una « emozione dinamica » ben distinta da ogni altra: emozione che si desta in noi in virtú della immaginazione e del sentimento che hanno contribuito a formarla, e a partire dalla sensazione dinamica che ne è il presupposto.

(1) La distinzione tra *film cinematografico* e *film narrativo* (in cui il montaggio è usato in forma prevalentemente sintattica anziché dinamica come dovrebbe) pur non dovendo aver luogo in linea di diritto, si è ormai resa necessaria (onde proporrei senz'altro di adottarla per un compito di doverosa chiarificazione in sede critica) per la situazione di fatto che vi sono film i quali si valgono dei mezzi tecnici propri del cinematografo (la composizione e il montaggio) in funzione esclusivamente narrativa, senza tener conto, cioè, affatto della possibilità di espressione dinamica per cui il cinematografo è arte e arte autonoma. Si dirà che non può esistere un'arte cinematografica autonoma come non esiste nessuna arte pura (vecchio argomento!). Ma qui c'è un equivoco: arte pura è soltanto quella che esprime qualsiasi contenuto nella forma esclusivamente a lei propria. Che è per il cinematografo, precisamente, quella del movimento.

Mi piace segnalare, a questo proposito, il recente film italiano *Il mulino del Po* di A. Lattuada: film che pur contando molte parti irrisolte rappresenta comunque un generoso e spesso riuscito tentativo di ripensamento cinematografico della materia letteraria del romanzo.

Il secondo carattere che identifica oggettivamente l'arte: la dialetticità o universalità, significante che il processo creativo di ogni arte si produce attraverso un processo universalizzante dello spirito (precisamente, di analisi e di sintesi o di astrazione) ci porta a esaminare piú particolarmente, sotto questo aspetto, il procedimento estetico cinematografico. Questo procedimento, come abbiamo già osservato, è doppio: da un lato ha per oggetto la sensazione visiva, dall'altro la sensazione dinamica propriamente detta. Cominciamo da quest'ultima.

Tra le innumerevoli sensazioni dinamiche della realtà contemplate in un primo momento analiticamente dal pensiero, il pensiero astrae, con atto di sintesi, « quella » sensazione dinamica, piú rappresentativa, che diverrà forma, cioè misura, legge delle altre, base del *rapporto* che l'arte mira sempre a costruire (e che nel caso specifico del cinematografo si attua anzitutto in forma squisitamente temporale): questa propriamente sarà quell'*idea dinamica* di cui si è parlato. Contemporaneamente il pensiero opera anche, e nella stessa guisa, sulla complessità delle sensazioni o rappresentazioni visive (immagini), analiticamente dapprima, sinteticamente poi: ma qui il processo della *scelta* (altro indispensabile mezzo del procedimento artistico) non è piú completamente libero. « Quale » delle innumerevoli immagini prestate dalle singole sensazioni visive sceglierà il pensiero per farla misura, legge, di tutte le altre? Egli sceglierà precisamente *quella che servirà a incarnare nel modo migliore l'idea dinamica,* già assunta, in altri termini: quella *funzionalmente piú adatta a servirla.* Il predominio piú assoluto dell'idea dinamica (espressa temporalmente dal modulo) sulla visiva è già assicurato: entrambe sono « idea » perché assunte dal pensiero, ma l'una conta per due, l'altra per uno. E questo medesimo rapporto dovrà essere osservato scrupolosamente anche nell'attuazione sensibile: la legge visiva coopererà obbedendo alla legge dinamica nella traduzione della spiritualità in atto. Dunque, il procedimento che specificamente si svolge fra sensazione e sensazione dinamica e sensazione e sensazione visiva, è uguale al procedimento che si svolge fra sensazione dinamica (complessivamente intesa) e sensazione visiva: mentre la rappresentazione sensibile ci offriva questi due termini combinati, il pensiero, operando analiticamente, ha subito distinto, distinguendo ha dovuto determinarsi nella scelta (momento della sintesi), e ha scelto proprio la prima (sensazione dinamica), che è divenuta perciò stesso misura, legge della seconda. Si potrebbe anche chiedere perché il pensiero si è determinato a favore della sensazione (come dell'idea) dinamica, e non di quella visiva. La risposta è semplice: come si è già detto, solo la prima risolve compiutamente entro di sé, unitamente all'elemento spaziale anche l'elemento temporale che la semplice sensazione visiva non è in grado di esprimere (1).

(1) Cogliamo l'occasione di rammentare che la *composizione* e il *montaggio* sono, appunto, gli strumenti tecnici costitutivi rispettivamente dell'*analisi* e della *sintesi* estetica cinematografica (V. *Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica,* in *Bianco e Nero,* IX, 7, p. 43).

Il momento dell'attuazione sensibile rappresenta il punto di conclusione del procedimento creativo artistico: il punto della realizzazione, della concretezza; esso è il momento della traduzione della legge ideale in atto, il ritorno del processo artistico, nato dalla sensazione, arricchito di tutte le risorse del pensiero, del sentimento e dell'immaginazione, alla sensazione (o all'immagine) in cui definitivamente si conclude. In questa attuazione concreta l'idea dinamica del cinematografo, già espressa in forma temporale, si riveste materialmente, di nuovo, della formulazione visiva, ossia spaziale, senza la quale non sarebbe nel mondo della realtà percepibile; e vi s'incarna: ma, come abbiamo visto, con autorità di legge, piegando l'immagine (già per suo conto elaborata artisticamente e artisticamente « accomodata » a riceverla) alla propria volontà espressiva e artistica: che è *volontà di espressione dinamica.* In questo momento si determina l'efficienza del *ritmo* (termine comune a tutte le arti) che, genericamente inteso, altro non è se non il rapporto tra la sensazione assunta come forma, legge, idea, e la sensazione reale da determinarsi: o, in altri termini, esso è il modo come si determina la sensazione in conformità dell'idea.

Visto cosí come il processo creativo del cinematografo segua in tutti i gradi e gli aspetti il processo creativo dell'arte in generale, è dato riconoscere anche alla singola opera d'arte cinematografica quegli attributi che sembrano fondare inequivocabilmente la specifica individualità di ogni singola produzione artistica:

Originalità: realizza un'idea particolare, distinta da tutte le altre.

Soggettività (Personalità): si compie attraverso un processo individuale dello spirito del singolo artista (deve conciliarsi col carattere della dialetticità-universalità, altrimenti l'arte non nasce).

Identità (Immanenza): coincide nell'aspirazione e nel risultato, è cioè espressione individualmente conclusa e *definitiva.*

Quanto al primo punto, non occorre ripeterci: osserviamo soltanto che tale originalità, nel caso specifico del cinematografo, si richiama alla particolare capacità di intuizione-espressione della materia cinematografica da parte del regista, ossia dell'artista creatore del film. L'originalità dell'opera veramente cinematografica consiste nell'aver pronta un'ideazione o una soluzione *dinamica* sempre nuova e particolare per ogni tema o argomento che si tratti di esprimere cinematograficamente (se ne vedano magnifici esempi nella *Linea Generale* di Eisenstein, nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, in *Zuiderzee* di Ivens. ecc.).

Oggi non è piú possibile non riconoscere nell'ideale figura del regista l'unico vero autore del film nel senso piú strettamente cinematografico: su ciò nessun dubbio quando si sia giunti al punto di sommare le conclusioni per la via indicata di una concezione estetica formale del cinematografo. Il regista è l'artefice di ogni singola inquadratura (composta nei singoli elementi dinamici) e del montaggio (atto a creare l'unità dinamico-temporale della sequenza), nonché di ogni altro mezzo tecnico impiegato ai fini dell'espressione artistica. Ma,

soprattutto, egli è (o dev'essere, nella piú ideale accezione) il costruttore sommo dell'opera cinematografica che da lui deriva il particolarissimo e personalissimo carattere: dovendosi di necessità riconoscere in ogni opera d'arte che meriti tale qualica, un proprio unico autore e la traccia inconfondibile di un'unica mano creatrice. Si consideri che la particolare fisonomia d'ogni singola inquadratura dipende da uno studio, tutt'altro che breve e semplice, ed è frutto di particolare e personale concezione artistica da parte del regista. Si pensi che tutto ciò che appare una volta compiuto attraverso il montaggio e ci si presenta nella sua unità anche piú semplice, cioè la sequenza, è invece dovuto all'opera frammentaria, coraggiosa, paziente e spesso stupefacente del regista (coadiuvato da collaboratori al modo stesso che l'architetto, nella costruzione di un edificio, da muratori, imbianchini, pittori ecc. ecc.) essendo egli obbligato con non facile intuizione a nutrire già preliminarmente la visione totalitaria e la piú completa possibile del film. Si consideri infine che l'attore non è e non può essere altro che uno dei qualsiasi « elementi » (sia pure sovente, come elemento umano, il piú importante) che concorrono, plasmati e ricreati dal regista alla costruzione filmistica. (Tutto ciò lo spettatore attento deve avere ben presente nel valutare l'opera compiuta che, con ben poco dispendio di forze, egli è condotto a valutare. Si abitui, soprattutto a conoscere e a riconoscere le singole tecniche e le diverse personalità dei registi, onde potersi attendere, anche prima d'essere entrato in sala di proiezione ciò che in linea generale e nei suoi fondamentali caratteri sarà il film. Imparerà per tal modo a fondare con piú savia prudenza il proprio apprezzamento e una tale competenza gli servirà di utile guida nella scelta preventiva dei film).

Quanto all'ultimo carattere (Identità), esso non sembra competere a talune manifestazioni d'arte, come per esempio il teatro (la rappresentazione teatrale) o, (come espressione mimica e di movimento) la danza... le quali non dispongono di mezzi tecnici loro *propri* e adeguati a garantire *sempre* una perfetta conformità di ispirazione e di risultato. Questi generi artistici (piú che arti vere e proprie) sono pertanto costretti ad affidare l'espressione piú genuina di sé alla provvisorietà di un'esecuzione che non può naturalmente mai essere perfettamente uguale a se stessa; mentre un film come uno spartito, un libro, un quadro, una statua... costituisce una manifestazione d'arte veramente definitiva, virtualmente imperitura, e in sè conclusa e perfetta in ogni suo particolare (1).

(1) L'esecuzione non può artisticamente scindersi dall'ideazione in quei generi d'arte che godono di una vera e propria immanenza. Cosí l'esecuzione di una sinfonia (pur potendo essere in se stessa piú o meno perfetta) non costituisce sostanzialmente nulla di diverso dall'ideazione musicale dello spartito in cui si trova artisticamente già precostituita; mentre, ad esempio, la recitazione di una commedia pur nella fedeltà maggiore al testo letterario, è in se stessa una manifestazione d'arte sostanzialmente diversa. Per la medesima ragione è assolutamente assurdo distinguere nella considerazione estetica del film due aspetti

Evoluzione estetica del cinematografo

Il cinematografo è sorto attraverso un equivoco, e precisamente dal crederlo espediente tecnico comodamente applicabile sia al teatro che all'opera letteraria in genere, per assicurare loro una certa facilità di costante riproduzione visiva, oltre che una maggiore divulgabilità. Poiché il cinematografo si presentò fin dagli inizi come un « genere di spettacolo » oltre che enormemente diffusibile e del pari lucroso, particolarmente facile e comprensibile per ognuno; dato che le impressioni piú direttamente visive hanno, nel fatto, un'emergenza del tutto superiore alle altre e immediata.

Potrebbe tutt'ora apparire (e difatti a molti appare) che la funzione essenziale, perché originaria, o quasi, del cinematografo dovesse esser questa: ma l'abbiamo detta un equivoco. Ben pochi, ebbero presto a rendersi conto come tale funzione attribuita fin dai primi passi (meglio che dall'origine) al cinematografo, non fosse la conseguenza naturale del suo significato artistico, ma semplicemente un'utilizzazione del tutto eterogenea di alcune sue possibilità piú notevoli. Era del resto impossibile che un tale significato potesse trapelare da quei primi drammoni, commedie, racconti filmati, che senz'alcun'altra preoccupazione che dello svolgersi abbastanza ordinato della vicenda e della mimica degli attori, sembravano aver perso (come del resto tutt'oggi moltissimi film) ogni preoccupazione di mettere in evidenza quello che in un primissimo tempo aveva destato la meravigliata curiosità dei primi spettatori: il vedere le immagini dello schermo vivere, animarsi, comporsi continuamente nel movimento. Insomma, quello che ancor oggi e a uno stadio di evoluzione cinematografica già progredita (quale forse poche ma altissime opere stanno a documentare), ci si rifiuta tuttora di prendere da un punto di vista estetico in considerazione (e ciò soprattutto da parte di una critica ancora esclusivamente preccupata dei valori mimici letterari e comunque contenutistici), cioè il *movimento*: era, all'origine, ben vivo e presente alla curiosità e alla sensibilità dei primi fabbricanti e spettatori di quei brevi film, comiche cortometraggi in cui il movimento era in verità l'unico protagonista e il centro piú interessante della vicenda.

Movimento: grande parola. L'espressione di tale curiosità ingenua e vergine, avanti che sorgesse l'equivoco, avrebbe pur data per prima, in sostanza l'esatta individuazione tecnico-estetica del cinematografo (per quanto non ancora in completo possesso delle proprie armi): e se ne sarebbe potuto ricavare senz'altro un'immediata, sebbene potenziale, giustificazione estetica e la ragione d'autonomia artistica. Quello che, appena piú tardi, escogitatasi l'utilizzazione piú facile del cinematografo nella pratica di una realizzazione scenica o narrativa qualsiasi, e ai primi albori dell'altro piú colossale equivoco e sviamento: il

corrispondenti rispettivamente alle due fasi tecniche del *trattamento* e della *ripresa*.

divismo, allo spettatore e al realizzatore ormai ammaliziati non era piú dato ritrovare intatto al centro della propria curiosità o del proprio interessamento: cioè l'elemento schiettamente « formale » costitutivo essenziale del cinematografo, solo all'origine poteva colpire e ingenuamente afferrare. Il cinematografo, non forma di spettacolo surrogatorio, ma genere d'arte formale e pienamente autonomo, era sorto infatti fin dal primo istante in cui l'abilità tecnica s'era impadronita di quel « quid » apparentemente non imbrigliabile a nessun costo, e l'aveva imprigionato del giuoco d'una pellicola: il *movimento.*

La nuova forma d'arte se creata in potenza, non aveva tuttavia acquistata la propria fisonomia d'arte. Il cinematografo, agli albori, non conobbe i propri autori. Sorto non per un istinto d'arte, ma da una semplice forma d'ingegnosità tecnica, esperienza di laboratorio, se ebbe fin dapprincipio in sé il germe idefettibile della propria essenza futura, non guadagnò che nel progresso del tempo vera qualità artistica: dato che non può esistere genere d'arte che non abbia il suo autore. Il cinematografo, insomma, dopo essere stato inventato, doveva ancor venire scoperto per opera d'artisti.

E vennero anche tali artisti. Ma non nacquero d'un tratto, di colpo, né furono subito tali, bensí tutt'altro. Nato sotto l'equivoco di una funzione e d'una artificiosa utilizzazione, il cinematografo non poté avere senz'altro chi lo riconoscesse individuandolo a fondo, e l'intendesse esprimendolo in forma di creazione artistica. Ebbe all'inizio anziché degli autori, dei semplici manipolatori i quali ne maneggiavano la sostanza quasi come argilla informe senza pensare o sospettare che contenesse le pagliuzze dell'oro. Ma la stessa nobiltà della materia, pur nel brutale e cieco lavoro doveva finire per rivelarsi di per sé. E agli stessi manipolatori (che non tutti, si capisce, divennero subito artisti), via via apparvero per casi frequenti, sempre piú numerose lucentezze da trarsi attraverso piú ingegnose trasformazioni; la possibilità di certe combinazioni; espedienti che nel variar d'una luce, in uno spostarsi di macchina, nello speciale aggiustarsi di un'inquadratura, raggiungevano modulazioni inespresse finora, forme nuove che brillavano di una luce piú bella e piú vera, che non di riflessi banali o mediocri. La vera struttura formale del cinematografo finí cosí per rivelarsi alla coscienza dei piú sensibili dettando d'ora in poi proprie leggi. La personalità dell'artista creatore del film poté allora manifestarsi appunto nel pieno possesso di queste leggi che permisero di raccogliere in unità personale di stile la diversa congerie degli elementi filmici.

Il passo veramente decisivo in questo senso fu fatto con la scoperta e l'impiego (soprattutto ad opera dei russi) dell'*uso dinamico* (e non semplicemente sintattico o narrativo) del montaggio e della composizione d'inquadratura. Come ogni forma inedita d'arte il cinematografo aveva proprie risorse incontestabili e principi d'estetica propri, che derivavano tutti dalla sua vera e unica essenza d'arte, dal respiro sempre posseduto ma che solo allora trovò modo di crearsi artistica-

mente: il « movimento ». Soltanto l'impiego in funzione di *espressione dinamica* dei suddetti mezzi permise al cinematografo di rivelarsi per quello che era, per cui soltanto meritava la qualifica d'arte (altrimenti vana e appiccicaticcia), genere d'arte pienamente autonomo e formale, forma d'espressione artistica dedotta dal movimento. Il cinematografo vedeva cosí per la prima volta posto in luce il proprio significato e raggiungeva lo scopo artistico sommo nello sforzo creatico di alcunché d'originale, d'inedito, non proprio di nessun'altro genere d'arte. Una forma mobile, un'attitudine sfuggente, il moto d'un corpo lanciato, la velocità d'un mobile, la mutevole plastica dell'espressione di un viso vista nel fantastico risalto di un primo piano, la persuasione psicologica raggiunta per la mobilità del carrello, la stessa immobilità apparente di certune inquadrature, solo allora raggiunsero, attraverso l'uso sapiente e rigoroso delle leggi tecniche della composizione e del montaggio, quel valore di unità stilistica dinamico-figurativa (riconoscibile particolarmente nel valore della sequenza) senza di che sarebbero rimasti semplici elementi contenutistici, o forme disperse e solo parzialmente, in senso cinematografico, significanti.

Nel frattempo, e anche nel periodo dell'inconoscenza, il cinematografo non aveva perduto il proprio tempo: ma s'era accaparrato un vasto campo d'esperienze e un vasto patrimonio su cui esercitare la propria ritrovata forma d'arte. Via via s'era nutrito di argomenti estranei al proprio carattere ma sui quali poteva efficacemente provare l'impiego delle proprie virtú artistiche, e aveva lentamente assorbito anche valori e tecnica del teatro. Invero, erano elementi nocivi, in parte, e che sovente minacciavano di soffocarlo, ma servirono, per un'esperienza di secoli, a insegnargli l'impiego definitivo dei propri mezzi piú eclettici, in una rinnovata forma d'arte. Cosa può compiere un artista, sia pur dotato di genio, se non ha materia a cui rivolgersi? Il cinematografo con l'assorbimento di elementi letterari e drammatici, per quanto estranei alla propria natura d'arte essenzialmente figurativa, guadagnò possibilità di utilizzare, derivando argomenti dal teatro, dalla narrativa, e perfino, dalla pittura, le proprie facoltà d'espressione piú autentiche che altrimenti sarebbero rimaste essenzialmente inadoperate. Piegò, sotto un certo punto di vista, la propria natura d'arte aristocratica e pura alle esigenze di argomenti piú facilmente accessibili e divulgabili, e se dall'un canto perdette talvolta la propria identità inconfondibile, seppe altra volta affermarla con impareggiabile capacità, guadagnando d'altronde tesoro inesauribile di argomenti necessari al proprio vivere.

Ecco perché ancor oggi, l'arte del cinematografo va non disgiunta da vecchi o vieti argomenti drammatici, teatrali, letterari; ma idealmente si riserva di esercitare le proprie risorse attraverso o al di sopra delle reti che in certo qual modo lo avviluppano. Si spiega perché, sotto questa scorza apparente, la maggior parte del pubblico e della critica, tutt'altro, ancor oggi, che scaltrita o lontanamente sensibile, non intravede nel cinematografo, neppur vagamente, la vera natura

d'arte essenzialmente formale, cioè dinamico-figurativa, seguitando bellamente a fraintenderlo sotto le vesti opportune ma camuffatrici di cui si vale per muoversi e vivere.

Dove va il cinematografo? Le condizioni attuali della cinematografia non sono purtroppo quelle che alcuni dei piú grandi risultati conseguiti nel passato facevano prevedere e sperare: ciò però non vuol dire che il cinematografo, riportato alla coscienza della sua vera origine e ragion d'essere e autonomia artistica, abbia perduto la possibilità delle sue piú grandi affermazioni. Questa disamina vorrebbe segnare, appunto, un orizzonte ideale verso cui è sperabile si avvii sempre piú liberamente e coscientemente il cinematografo, sicuro delle proprie forze, arte dell'avvenire.

Giuseppe Masi

Pubblichiamo il saggio del Masi che indirettamente tocca il problema della revisione della critica cinematografica facendo presente che al problema dedicheremo l'editoriale di uno dei prossimi numeri della rivista per ribadire la nostra posizione che, del resto, dovrebbe essere già chiara. (N. d. D.).

Lezione d'un documento

La reazione provocata negli Stati Uniti dal documentario *The Quiet One* è una nuova dimostrazione che il problema negro è la prova del fuoco della democrazia americana. In realtà, per i quattro autori del film, è problema che non si pongono. La scelta, sebbene non manchi la maliziosa strategia, d'un piccolo negro come eroe della pellicola è, nello spirito dell'opera compiuta, incidentale. E difatti, il bimbo potrebbe essere bianco, giallo, rosso, o anche azzurro. Non si dimentichi che in questo caso abbiamo a che fare con un gruppo intelligente e progressista, lontano le mille miglia da quei preconcetti razziali che inducono a supporre un somaro dietro la staccionata. Il tema in questo caso è diverso: mostrare uno dei piú tristi e degradanti aspetti della miseria umana: quello d'una povera infanzia entro una società resa cieca dall'individualismo e dalla sete di guadagno. E, nel racchiudere le cose in termini tanto ortodossi, io non intendo citare che me stesso, poiché non ho mai visto nessuna dichiarazione degli autori del film, ossia dei membri di « Film Documents Inc. », la quale mi autorizzi a farlo per essi. Ma tale mi sembra sia il messaggio celato del film, sebbene la sua pubblicità annunci discretamente ch'esso non è se non « la storia d'un bimbo in cerca d'amore ». — Se però si pensi che tale ricerca avviene in quel cancro urbano che è il quartiere di Harlem a New York e che il cercatore è un bambino negro, membro della piú umiliata e offesa delle minoranze nord-americane — economicamente un paria, sentimentalmente un deluso, psichicamente un tardo, socialmente uno spostato — si vedrà che non è soltanto amore quello che l'infelice bimbo cerca, ma insieme giustizia, uguaglianza sociale, rispetto e dignità, per essere messo in grado di vivere nella comunità degli uomini, senza distinzioni di colore o di fede.

Nulla di tutto ciò è palese nel film. Nel film, invece si vede, obbediente alla strategia dei suoi autori, una piena democrazia razziale, quale di solito si incontra negli aggruppamenti poveri degli Stati Uniti: negri in comunione perfetta con il « white trash » « la feccia dei bianchi » affratellati dalla miseria. La strategia si spinge anche piú in là: democratizza le relazioni interraziali nel mondo delle tenebre psichiche. Gli ideali di giustizia sociale si effettuano qui in un istituto per minorenni delinquenti e psicopatici: la « Wiltwyck School for Boys, Inc. » a Esopus. New York.

Mi domando a volte se il messaggio di *The Quiet One* non superi persino la speranza di cui gli autori avevano coscienza. Il problema razziale è affrontato nel film con l'arma piú potente e piú precisa: la poesia; e invece d'essere esposto, è dissimulato nelle sembianze della miseria dove si occulta. In nessun punto del commento parlato, o meglio del poema di James Agee che chiarisce il susseguirsi delle scene, viene pronunciata la parola « negro ». Negri e bianchi sono tutti « bambini », colpiti dallo stesso male: l'abbandono e la mancanza d'amore. In questo, il gruppo di « Film Documents » è stato di una correttezza perfetta di stile. Negli altri film che si sono occupati del problema negro, come *Home of the Brave* o *Lost Boundaries,* gli interessi commerciali immediati eludono lo scopo principale. In *Home of the Brave* evidentemente si vieta al giovane attore negro, James Edwards, di percuotere di rimando un soldato bianco dal quale è stato aggredito; la reazione arriva invece, da parte d'un altro soldato bianco, suo amico. Nel finale poi, quando un terzo soldato bianco stendendogli la mano gli propone di sostituire in una società commerciale l'amico morto, quali mai affari si nascondono dietro tale società? Un bar, un grembiale dietro il banco, la mescita di bibite. In *Lost Boundaries,* il medico negro che si faceva passare per bianco e tutta la sua famiglia, scoperti, non vengono espulsi dalla loro comunità solo a cagione dell'intervento di un pastore, il quale dal suo pulpito protegge la loro « macchia » con l'appoggio del testo biblico. Ma il film termina qui. La storia non osa andare piú in là. Non si sa piú nulla di essi. La ragazzina negra fidanzata ad un giovane bianco potrà proseguire il suo romanzo? E il medico, figura fino a quel momento eminente nella città, continuerà a toccare con le sue mani di negro la pelle bianca della buona società locale?

The Quiet One invece ha svolto il tema nell'unico modo possibile in un paese ove esso costituisce uno scandalo. Ha fatto vedere la piaga senza che ne venisse urlato il colore. Se il bimbo nero fosse un bimbo bianco non vi sarebbe la minima differenza. L'unico criterio seguito in questo caso in favore della scelta di un negro, è che nelle comunità del genere di quella di Harlem vi sono pochi bambini bianchi, e sono appunto le comunità come Harlem che con piú facilità procreano i sentimentalmente delusi, gli psichicamente tardi, i socialmente spostati, i futuri nemici dell'uomo, i futuri delinquenti. Piú che in qualsiasi altra, in tali comunità la miseria estende la passione in spaventose diramazioni. In tali comunità la solitudine incita a pensare incessantemente, e il pensiero della solitudine è sempre morboso, quando non lo rinsaldi una educazione e una cultura sociale. In tali comunità l'apatia predispone all'ossessione sessuale, e al sesso nuoce la promiscuità. Ogni bimbo, fatica e disperazione dei propri genitori, abbandonato a se stesso a causa della miseria, è un prostituto in potenza, sia esso maschio o femmina. Mi ricordo che Janice Loeb alla tavola rotonda adunata a Hollywood per discutere della pellicola, ebbe a osservare che, venuto il momento di osservare il *dossier* degli internati di Wiltwyck School, una delle maggiori difficoltà fu quella di eliminare i casi nei quali non si fosse verificata la prostituzione dei bambini. Non è del tutto privo di

significato che un anormale come Albert Fish (v. « The Show of Violence », Fredric Wertham, M. D. Doubleday & Company, Inc., 1949), criminosamente giustiziato, quando tutto richiedeva invece il suo internamento, ricercava come vittime del suo sado-masochismo e cannibalismo i bambini appartenenti agli strati piú poveri della popolazione, nelle loro specifiche comunità. E' strano che sia sfuggito a tanti riformatori, a tanti uomini di governo un fatto che a uno psicopatico nella sua sete di sangue, di sesso e di castigo, non è sfuggito: l'incapacità di difesa da parte di un bimbo povero abbandonato nel mondo. Per queste e per molte altre ragioni *The Quiet One* è un film funzionalmente sociale. La diligenza artistica con la quale è stato eseguito conferma una volta di piú che una preoccupazione non esclude l'altra. Entrambe come sempre accade in un'opera d'arte, si compenetrano e si completano a vicenda perfettamente, dando al tutto una dimensione nuova, e conferendogli un'emozione che si trova difficilmente nell'opera puramente artistica. Piú bello, a mio parere, di *Sciuscià* con il quale ha per certi lati qualche affinità, e anche piú angosciosamente attuale. I giovani delinquenti della grande pellicola di Vittorio de Sica non soffrono, come i bambini di *The Quiet One*, dell'impossibilità di vedere le proprie fattezze allo specchio. Nei primi la solitudine si formerà piú tardi nascendo dal delitto; ma intanto la loro miseria si copre dell'allegria delle scorribande, ai margini del vizio, per le assolate strade romane. Le passeggiate di Donald Peters, lungo i marciapiedi di Harlem, avvengono in silenzio. I rumori della metropoli si astraggono dalla sua costante, crudele incomprensione. Egli è prigioniero della sua condizione di disamato, e i suoi piedi, dando calci ai sassi della strada, lo riconducono sempre al vortice della sua solitudine, alla casa ostile dove la vecchia nonna, desolata anch'essa, null'altro gli offre se non « il dovere senza amore », come dice tanto bene la frase di Agee. Per cui piglierà le botte « nella medesima confusione di sempre », per ritrovarsi « nella tranquillità e nella nausea conseguenti alla violenza », in un ambiente di « rabbia e di dolore, di paura e di odio »; dove tutto è ormai « pesante fardello per una vecchia donna ».

Un giorno Donald transita per un tunnel della metropoli. Nel senso inverso una ragazza trascina per mano una bimbetta che ripete allegra e testarda: mamma! mamma! mamma! Il piccolo come un'antenna capta a volo la parola magica, ma la sua voce, che segue quella della bimba imitandola è di scherno. Voltandosi egli gracida: mamma! mamma! mamma! Ma invano. La parola lo perseguita e s'insedia nella sua infinita solitudine. Tra breve egli la ripeterà tristemente, dolorosamente, come un'inutile richiesta di aiuto. E' la parola che lo conduce in casa della madre, convivente oggi con un altro uomo. Busserà alla porta che gli verrà aperta. Sorriderà al viso materno con una invincibile speranza. Uno sguardo amorevole, un gesto caldo, e si spezzeranno le dighe del cuore di Donald, ed egli si libererà della sua angoscia e della sua paura. Ma lo sguardo non arriva e neppure il gesto. Negli occhi del bambino le retine si dilatano di nuovo, nel buio d'amore che lo avvolge. Egli entra all'invito impaziente della madre, e giuoca con il

fratellino di pochi mesi figlio dell'altro uomo. Ode lontana la voce del padrigno, ingiuriosa e indifferente, e la voce di sua madre a ribattergli violenta e stanca. Giuoca di nuovo col fratellino, ma questi si mette a piangere d'un pianto uggioso di bambino piccolo. Si sente perplesso, sperduto tra mobili brutti ed esseri senza amore. Quando la madre gli chiede di rimanere un momento con il fratello piú piccino mentre essi escono, egli acconsente con indifferenza. Il padrigno gli butta una monetina che egli, appena si vede solo, getta lontano rabbiosamente. Tenta di giocare ancora con il bimbetto, ma questi piagnucola, tutto alla sua propria infantile miseria. Lo lascia allora, entra nella stanza della mamma, guarda gli oggetti, tasteggia inutilmente la chitarra e si siede quindi davanti allo specchio. E ciò che vede è cosí vano, che in uno scatto imbratta con una pomata la superficie liscia, cancellando cosí il volto già assente che gli stava di faccia. Di qui la sua angoscia lo trascina per le strade, e lungo le strade alla dispersione psichica, alla pietrata nella vetrina, precedente lo smarrimento totale. Grandi scene queste in cui Donald all'improvviso non riconosce piú se stesso, e non riconosce piú il mondo che lo circonda. Anche la città lo guarda in quell'istante di fuga della sua personalità. E il disconoscimento è mutuo.

Ricoverato nella Wiltwyck School, un'istituzione filantropica per la rieducazione di minorenni anormali, Donald vi è trattato bene, ma ormai non sa piú distinguere la differenza. Egli erra chiuso nel suo mutismo in un ambiente di libertà altrimenti introvabile. Lo psichiatra della scuola lo segue con discrezione, aspettando la prima breccia dalla quale potrà penetrare nella sua solitudine. A poco a poco, dai suoi stessi atteggiamenti, la storia del bambino si va ricostruendo. Egli è uno dei « quiet ones » uno dei paralitici della memoria, divenuta idea fissa Vive tra altri bambini delinquenti e anormali. « A vederli giuocare, dice lo psichiatra, si direbbero come tutti gli altri... ma fatti contingenti li hanno deformati...: la radice della maggior parte dei loro mali è che nessuno li ha mai amati. In tutti questi mesi Donald non si è fatto un amico; non l'abbiamo mai visto sorridere; ha parlato poco... in tutti questi mesi non ha mai ricevuto una lettera, ma sta imparando a sopportare il suo disappunto. Prima era solito nascondersi per soffrire. Adesso desidera che io sappia quanto si sente infelice. Questo bambino sollecita tutta la mia attenzione. A questo stadio sono dolorosamente gelosi. Se Donald avrà un giorno la fortuna di potersi aprire, dovrà superare anche questa prova ».

Nelle classi della scuola, Mrs. Johnston, la professoressa negra, adopera a modo suo la psicologia necessaria per la conquista di tali ragazzi traviati. Non mantiene molto l'ordine. « I bambini si vergognano molto di piú di quanto si possa immaginare, di essere *stupidi*, dice lo psichiatra nel commentario di Agee. Hanno fatto tanti disastri che hanno paura di tentare la minima cosa. Prima che possano avere la minima fiducia nella loro intelligenza, hanno bisogno di sapere che sono amati... non possono amare prima di sapere di essere anch'essi amati. Finché non saranno in grado di amare, non potranno imparare

nulla. Donald non ha mai saputo leggere una parola. Ma qui, vedendo e ascoltando parole semplici, una per volta, senza alcuno che lo istighi, che lo sconvolga, che si burli di lui, Donald imparerà a leggere. Ma è ancora presto: poiché una semplice parola come « figlio » può aprire un abisso di sentimenti, e dietro questi sentimenti possono drizzarsi memorie che ancora lo tengono prigioniero... il padre scomparso, il cui viso egli non ricorda; la madre che non ha piú un posto per lui nella sua vita... la nonna in casa della quale abita, una casa che odia a tal punto che neppure la notte può farvelo ritornare... ».

E' di qui che il film ha inizio, con uno straordinario impiego del tanto usuale *flashback* per mostrare la vita di Donald prima della psicosi. Scene come quelle di cui si è detto sopra sono viste nel loro sfondo naturale: Harlem, dove Donald va a spasso e nasconde la sua tremenda discordia. Là, di prima mattina, vediamo la nonna che lo cerca per i vicoli immondi, negli scantinati, nelle sottoscale. Donald ha trascorso fuori la notte. Trovato in una carbonaia, e trascinato a casa, dove le busca in silenzio, e dove una volta ancora si perde in se stesso. Al castigo, agli insulti, succede « il dovere senza amore », il pane impiastricciato di *peanutbutter*, che il bambino mangia senza appetito. Piú tardi è il desiderio di far la pace, ma il suo sguaiato impulso d'amore provoca la caduta di un oggetto. E allo sguardo impaziente della nonna, di nuovo tutto frana in lui. Condotto fino a scuola, il bambino si nasconde un istante dando tempo alla vecchia di allontanarsi, e sfugge poi nuovamente nell'inutile suo vagabondaggio per le strade. Ma anche le strade stancano. Donald torna a casa, la percorre con piedi inutili, ruba il denaro della nonna, soldini miserabili che porta via con sé, e con i quali pretende comprare l'amicizia di due bambini piú grandi. Per un momento l'avidità maschera il vero sentimento dei ragazzi e essi adottano Donald che li segue incantato. Alla porta di un cinema imitano in modo caricaturale le scene d'amore dei grandi manifesti, mentre Donald ride una delle poche risate che rallegrano il film. Ma presto si stancano di lui e lo scacciano. Viene quindi la scena della sua visita alla madre, di cui si è parlato sopra. Dopo, la pietrata nella vetrina, la perdita della personalità cosciente, l'oscurarsi del pensiero, Wiltwyck School.

Nella scuola tutto dipende dal caso, dalla discrezione, dal senso di opportunità. Lo psichiatra comincia ad accorgersi che, molto timidamente, Donald stava interessandosi a un sorvegliante di nome Clarence. « Lo osserva solamente e con molta timidezza; infatti i bambini come Donald hanno una paura disperata di essere respinti ». Ma nella sua sete d'amore Donald rischia anche la ripulsa: va e con l'accendino che gli aveva porto il sorvegliante gli accende la sigaretta. E questi invece di scacciarlo, lo guarda con amicizia.

« Fu un grande giorno per Donald e anche per noi, dice lo psichiatra. Una delle nostre assistenti sociali andò a fare i suoi rallegramenti a Clarence. Questi si fermò sorpreso. Ma Miss Roberts sapeva quello che Donald aveva già sofferto, e dopo che ella ebbe un po' parlato del bimbo, Clarence comprese di aver partecipato a un piccolo ma

importante miracolo. E da quel giorno in poi Donald divenne piú sensibile di una bolla d'aria. I bambini lo sono abitualmente quando i loro affetti cominciano a fervere. E la persona con la quale si dimostrava piú sensibile era appunto il suo nuovo amico. Se a Clarence fosse capitato di dargli una camicia con qualche strappo, Donald sarebbe stato sicuro che era cosa intenzionalmente fatta (e peggio ancora se ciò fosse successo in presenza di altri bambini). Ma tutto sembrava andare per il meglio. Ora che Donald incominciava a dare qualcosa di sé, quasi tutto poteva accadere ».

Il film continua mostrando la lotta sottile dello psichiatra e dell'assistente, e la propria istintiva lotta di Donald per riattivare la memoria pietrificataglisi dentro. Periodi di progresso si alternano con brusche prostazioni. Associazioni pericolose possono di nuovo trascinarlo nel fondo scuro del pozzo donde vogliono trarlo. Un giorno, in classe, Donald si mette a modellare un vaso e tenta di dargli la forma di una conchiglia. E all'improvviso, il tatto gli apre la memoria, come una botola, ed egli cade. Si rivede piccolo su una spiaggia in compagnia di sua madre e di suo padre. E' appena un lampo, ma l'onda terribile lo colpisce, lo avvolge, lo getta lontano, nel piú profondo del suo silenzio. Trascorre tutto solo la giornata, alla caccia di se stesso, il suo giovane viso serio si è fatto di pietra. Ma la verità è che Donald sapeva già di non essere piú solo. Già sapeva verso chi rivolgersi. E' cosí che a poco a poco va trovando il suo posto tra gli altri bambini. Corre dietro alle farfalle nel parco, gioca a pallacanestro, e perfino, con sua grande sorpresa, comincia a leggere. « E, piú importante di tutto, osserva lo psichiatra, è il suo ritorno alla conchiglia abbozzata, e vi si applica finché non la vede portata a termine. Questo gli dà la sua prima impressione di avere compiuto qualcosa ».

Il fatto è che, con il primo risvegliarsi della coscienza, nuovi pericoli accerchiano Donald. Un giorno vedendo Miss Roberts che torna in città nella sua macchina, il bimbo corre verso di lei e le consegna la conchiglia. Ora egli sa per chi l'aveva fatta: per la sua mamma. L'assistente porta l'oggetto allo studio dello psichiatra e gli racconta come la madre di Donald era sparita senza lasciare traccia. Lo psichiatra ritiene che sia ora di informare Donald di tutto. L'esperienza era pericolosa, ma bisognava correrne il rischio. « E ciò che egli ha fatto di tale consapevolezza e quale ne è stato il risultato, ecco il momento culminante della vita di Donald tra di noi ».

Protetto, il bambino reagisce, progredisce. Ma tutto non è ancora fatto. In un bimbo cosí ansioso d'amore, l'idea che l'amore si potesse dividere era insopportabile. Un giorno vedendo dalla sua finestra Clarence prodigare le sue attenzioni ad un altro bambino, Donald, geloso, gli ruba l'accendino e fugge; incontra la strada ferrata, e prosegue a correre lungo le rotaie. Donald non sapeva che stava terminando di combattere la grande battaglia della sua vita. Non sapeva di essere sul punto di scoprire quelle cose « che nessuno può scoprire per gli altri ».

« E mentre la giornata stava facendosi piú scura e piú fredda, Donald scoprí tutto, dice James Agee. Cominciò a vedere la casa a

causa della quale il cuore gli si era spezzato, e nel vederla, nell'accettare il fatto, anche il suo spirito cominciò a maturare ».

Clarence lo aveva seguito da lontano, senza intervenire. E al voltarsi di Donald che guarda verso di lui, verso la scuola, capí che la partita era vinta. Donald gli corre incontro, gli si getta nelle braccia, e gli restituisce subito l'accendino rubato. Nel fare questo non pose soltanto fine ai suoi furti; ma si disfece anche delle sue stravaganti pretese affettive nei riguardi di Clarence: della sua estrema, ipersensibile gelosia ».

« Non c'è una fine felice per la storia di Donald », termina Agee. Tutt'al piú si può dire che la parte peggiore della sua solitudine, la solitudine che uccide e paralizza è scomparsa. Ora egli potrà essere aiutato. E sarà il massimo che un'istituzione come Wiltwyck School possa fare: preparare i suoi internati per il mondo difficile che li aspetta fuori.

Il massimo. Essi potranno di certo vivere meglio, essere piú utili e generosi. Potranno curare i loro figli meglio di come essi furono curati. Si sono lasciati dietro il loro mondo di ombre, in una casa come ce ne dovrebbero essere in ogni città: in una casa di cura, d'amore, di speranza, « per il maggior numero possibile di bambini, tra le migliaia che giacciono per dormire, in questo stesso momento, in stanzucce miserabili, in buchi luridi e dimenticati, dentro le radici marcie della città: di bambini che la povertà, lo stupore, la fame, l'orgoglio, la paura, il disamore, possono trascinare alla malattia, al delitto ».

« E che, in un mondo che li sfigura, non possono essere curati e non sono amati ».

* * *

Ho ancora viva nel ricordo la giovane figura di Janice Loeb mentre risponde alle domande che le erano rivolte alla tavola-rotonda riunita a Hollywood dagli autori di *The Quiet One*. Vi ero andato col mio amico John Winge, il teatrologo e critico austriaco, oggi reintegrato nelle sue attività a Berlino, dove sta collaborando, nei settori specifici del teatro e del cinema nei quali è maestro, all'opera di ricostruzione artistica della Germania tra le macerie fantasmagoriche, lottando per imporre alle generazioni sorte durante il nazismo, l'insegnamento della dignità artistica, sulle tracce del suo diletto amico Bertold Brecht, la cui azione in Europa si accentua sempre di piú e serve di deodorante al puzzo di morto che si espande dalle pagine di Jean-Paul Sartre.

Vi erano a quella riunione anche altre notabilità del cinema, tra le quali Jay Leyda, cineasta, critico, storico del cinema sovietico, è autorità massima per quanto riguarda Eisenstein, del quale fu amico e traduttore in inglese. Egli ascoltava attentamente l'articolarsi impacciato delle risposte di Janice Loeb alle molte domande che le erano rivolte dai presenti. E il volto ardente di lei, punteggiato di lentiggini, si alterava nell'ansia di non lasciare insoluto alcun problema, piena del desiderio di porgere aiuto per lo schiarimento di quel piccolo miracolo.

Del gruppo di « Fim Documents » solo Miss Loeb, Sidney Meyers e William Levitt erano potuti intervenire. Il documentario, in realtà, richiese molta piú gente per la sua produzione (1).

Nel sentirli parlare del film, una volta ancora ho potuto rilevare che ogni opera d'arte è fondamentalmente un'opera di amore. Ed era in quel gruppo tale l'unità, ch'essa traspariva non soltanto dall'identità dei punti di vista sia umani che artistici, ma anche dall'affiatamento con cui prendevano il piatto caldo gli uni dalle mani degli altri quando era necessario. Janice Loeb che si esprimeva con piú difficoltà dei suoi compagni mi parve, senza dubbio, la personalità piú patetica del gruppo, per la tensione inaspettata che comunicò all'assemblea con la sua leggera balbuzie, con la sua audacia di opinioni e col suo desiderio commovente di illuminare, di aiutare quelli dei presenti che potevano interessarsi a simili avventure.

The Quiet One è stata la prima produzione del gruppo, organizzatosi due anni fa. Dopo mesi di ricerche e di discussioni, concertarono la loro storia, decidendo fin dall'inizio di evitare il solito ambiente dei tribunali, dei giudici paterni e di quel celebre cittadino onorato, che è in generale il fondatore del club sportivo locale e che esercita sempre nelle pellicole nord americane del genere, la funzione alquanto sempliciotta di consigliere della marmaglia del quartiere. Il gruppo invece si preoccupava di giungere nel fondo piú recondito della mente di un bimbo reso schizofrenico dalla mancanza d'amore in un mondo nel quale non aveva chiesto di venire.

L'occasione fu loro offerta dalla Wiltwyck School. In questa istituzione filantropica, i metodi piú rigorosamente scientifici della moderna psichiatria venivano adoperati con efficienza. Il gruppo frattanto poté osservare che il piú efficiente dei sistemi scientifici adoperati era ancora il vecchio metodo dell'amore e della comprensione. E questo rallegrò profondamente il gruppo.

Il problema seguente fu la scelta di un bambino con sensibilità e carattere sufficienti per poter recitare la difficilissima parte. L'impiego di un attore comportava grandi svantaggi, dato che la rappresentazione di una personalità segreta, di intimità intangibili, richiedevano una spontaneità che solo di rado si trova in un attore addestrato. E soprattutto perché si trattava di un bambino.

Un'amica negra di Harlem facilitò loro questa ricerca. Chiese a suo figlio che uscisse e che riconducesse alcuni bambini amici suoi.

(1) « The Quiet One » è stato prodotto da Janice Loeb con la collaborazione di William Levitt; scenario originale di Miss Loeb, Helen Levitt e Sidney Meyers; regía di quest'ultimo; commento e dialogo di James Agee; racconto di Gary Merril; messo in musica soprattutto da un giovane compositore di New York, Ullisses Kay; fotografia in esterno di Helen Levitt e Janice Loeb, fotografia in interno di Richard Bagley. Consulente psichiatrico: Viola Bernard, M. D.; distribuzione Mayer & Burstyn, Inc., 113 West 42nd Street, New York 18, N. Y. Durata 67 minuti. Attori principali: Donald Thompson nella parte di Donald Peters; Clarence Cooper, l'assistente; Sadie Stockton e Estelle Evans, rispettivamente nonna e madre di Donald; Paul Baucum, il padrigno, e inoltre il personale e gli allievi della Wiltwyck School.

Donald Thompson si trovava tra di essi. Piacque talmente che gli fecero subito fare un provino. Ma, racconta Miss Loeb, non poterono convincersi subito di una cosí gran fortuna e decisero di lasciare in sospeso la cosa. Si fecero provini ad altri bimbi, con il solo risultato di tornare infine a Donald, che parve sotto ogni punto di vista la miglior scelta.

Il padre del ragazzino accettò di lasciarlo lavorare nel film al solo patto che egli non perdesse un solo giorno di scuola. Questo significava che il gruppo avrebbe potuto girare, salvo gli ultimi giorni della settimana, solo dopo le tre del pomeriggio, con grande danno per la luce. Ma il sacrificio del tempo fu presto compensato. Donald corrispondeva ai consigli e ai trucchi della regía in maniera esemplare, come per esempio nel caso che sto per raccontare. C'è nel film un momento, del quale si è già detto sopra, dove Donald, disperato di solitudine, batte alla porta di sua madre. La regía aveva bisogno di un'espressione del bambino che dimostrasse, dapprima, speranza, aspettativa, desiderio d'amore e buona accoglienza, e subito dopo davanti al freddo sguardo materno, un ritorno alla solitudine primitiva, alla disperazione e allo smarrimento abituali. Dopo insuccessi iniziali che cosa mai escogitò la regía? Fece preparare una saporita torta di mele e la mostrò a Donald. Egli doveva pensare che quella meravigliosa torta era sua, che presto l'avrebbe mangiata. Stava lí, saporosissima, alla portata della sua mano. Ma quando già tutto era stato preparato in lui per la delizia dell'istante che stava per venire, no! la torta offerta non è piú sua, la portano via. E cosí fu girata la scena, con una torta impossibile, un bambino goloso e una camera predisposta. L'espressione raggiunta è uno dei momenti piú alti del film e di tutta la cinematografia, e sono sicuro che il gruppo di « Film Documents » deve essere stato talmente felice del risultato del suo trucco, che non avrà esitato a dare non soltanto la torta in questione, ma molte altre a Donald Thompson. In fondo non si tratta che dell'impiego intelligente del vecchio metodo preconizzato da Pudovkin, che ne ha ottenuto effetti sorprendenti in *Tempeste sull'Asia*.

Per la parte della mamma e della nonna del bambino, il gruppo si mise a provare con dilettanti e attrici di professione e finí coll'optare per quest'ultime. Tanto Estelle Evans come Sadie Stockton, le prescelte, appartengono all'« American Negro Theatre ». Clarence Cooper, che fa la parte dell'assistente, nella vita reale compie il medesimo lavoro nella Wiltwyck School. Paul Baucum, il padrigno, di professione è musicista. Lo psichiatra è interpretato dallo stesso Sidney Meyers, che cosí viene ad esercitare nel film l'attività piú completa avendo lavorato in tutti i suoi settori eccettuato quello del commento e del dialogo.

Gli allievi di Wiltwyck School non si mostrarono per nulla docili al lavoro. Delinquenti e psicopatici, un giorno cooperavano in maniera meravigliosa con la squadra, un altro invece, opponevano resistenza facendo le boccacce alla camera, o con altre smorfie si rifiutavano di ascoltare e di ubbidire.

Per gli interni e gli esterni fu naturalmente adottato il criterio dei documentari. Le case sono delle vere case, e la camera non fece che

studiarne l'autenticità. Alcuni dei problemi dell'illuminazione furono risolti con una semplicità che sta a dimostrare molto bene la volontà e l'ingegno degli autori nel vincere le difficoltà causate dalla mancanza di denaro. Lampade comuni entrarono in azione per illuminare certi interni. Questo mi riporta alla recente conversazione che ho avuta con Gabriel Figueroa nel Messico, nel corso della quale il grande cineasta difese ardentemente la teoria dell'ambiente autentico nel film: non il realismo ma l'autenticità. E' impossibile copiare con artifici, egli mi disse tra molte altre cose, la vita che esiste in una camera, in una casa, in una pietra. La patina dell'uso, il tocco dell'uomo, la grana naturale sono valori inimitabili e inestimabili per un cineasta cosciente. Una pietra è una pietra, ed una in cartone non avrà mai la qualità di quella creata dalla natura.

Nel rione di Harlem dove furono girati molti degli esterni, la gente informata del contenuto e del significato del film, cooperò meravigliosamente evitando in modo sorprendente di sembrare consapevole della presenza della camera. In quanto alla polizia locale, dice la pubblicità di *The Quiet One,* essa ha dato una prova di piú del solito cattivo carattere dei difensori dell'ordine. Molte volte, macchine della pattuglia si fermavano per indagare di cosa si trattasse e indi ordinavano a « Film Documents » di girare.

The Quiet One fu mandato al Festival Internazionale del Cinema di Edimburgo, che ebbe luogo nel 1948 presentando 130 film di 25 paesi diversi, e fu considerato da Basil Wright direttore di « Film Council of Great Britain » come una delle cime piú alte del certame. Negli Stati Uniti fece un giro eccellente che coprí le spese della produzione valutate in 50.000,00 dollari (1).

Uno degli aspetti piú interessanti della produzione di *The Quiet One* è quello che si riferisce alla inesperienza dei suoi autori, e alla lotta contro gli ostacoli dovuti a questa stessa inesperienza. Quando sopra mi riferisco agli autori, si deve fare un'eccezione per Sidney Meyers, che aveva già collaborato all'attuazione di un documentario oggi famoso, *People of the Cumberland*, e aveva anche cooperato alla coordinazione di vari cortometraggi commerciali. Helen Levitt e Janice Loeb avevano soltanto eseguito un cortometraggio documentario di Harlem, che ho avuto d'altronde l'occasione di vedere, e dove già si sente l'embrione di *The Quiet One*. E a ciò si limita tutta la loro esperienza del cinema. E' un cortometraggio fatto bene, interessante per quanto ci fa vedere di quel focolaio di miseria, frutto della negrofobia della « supremazia bianca » nord americana, (espressione questa che nasconde interessi economici dietro il preconcetto), ma l'esperimento non contiene nulla di piú. Quale differenza, tanto per il risultato finale, quanto per il lavoro immaginato, sceneggiato, diretto, si è raggiunta con *The Quiet One!* Quale salto dall'opera di pura curiosità all'opera d'amore.

(1) Ventimila dollari furono impiegati per l'ingrandimento su 35 mm. e per altre spese riguardanti il lanciamento del film.

Nella lettera che mi ha scritto a proposito del film, Janice Loeb dice di avere usato per le fotografie di strada, una piccola Kodak, modello *K* adattata alla velocità del suono. Questa velocità però era esatta solo per circa 8 piedi del film. Da questo fatto si può facilmente immaginare contro quali difficoltà il gruppo dovette lottare per ottenere il necessario sincronismo di suono e immagine nella pellicola. La giovane cineasta aggiunge che il solo vantaggio nell'impiego dei 16 mm. sta nella facilità con cui la camera passa inosservata quando si gira nelle strade. Inoltre il modello *K* è provvisto di un dispositivo che permette di assestare la camera in una direzione e di girare il film in un'altra, il che circoscrive di molto l'inevitabile curiosità popolare. Per tutto il resto non presenta che svantaggi dal punto di vista professionale.

« Dalla costruzione della camera e dalla qualità della pellicola (1), fino al proiettore che mostra il lavoro terminato, i 16 mm. rappresentano uno svantaggio tremendo in rapporto ai 35 mm. », mi disse Sidney Meyers in alcune considerazioni che aggiunge alla lettera di Miss Loeb. E prosegue: la larghezza della pellicola è considerevolmente minore, e il trattamento di sviluppo di essa è deficiente; e dovendosi pertanto usare piú di una camera, sono necessarie le maggiori cure alle linee del bordo che debbono essere identiche. La macchina di coordinazione (*editing*), eccettuando le ultime e carissime *moveolas*, è precaria e non è standardizzata. Le camere salvo la Cine Kodak *Special*, non possiedono la resistenza richiesta per un lavoro professionale intensivo. Nella fase dell'incisione del suono e della coordinazione, il suono deve essere inciso in 35 mm. Questa unione dell'immagine in 16 mm. e del suono in 35 mm. crea una serie di inconvenienti e si risolve in una grande perdita di tempo. Inoltre molti film in 16 mm. non possiedono numerazione marginale, il che costringe a porre una numerazione speciale nella pellicola, per il coordinamento finale e l'adattamento dei copioni. « Fin dove si può verificare, dichiara il regista di *The Quiet One*, il vantaggio principale dei 16 mm. è la non infiammabilità della pellicola. Ma anche per questo particolare è possibile usare i 35 mm. ininfiammabili, risolvendo cosí la difficoltà. E non vi è una notevole differenza di prezzo tra i due tipi, e cioè differenza nel prezzo del prodotto ultimato, che possa consigliare l'impiego dell'uno o dell'altro. In fine se il lavoro fatto su 16 mm. meriterà di essere divulgato per il grande pubblico, l'unica soluzione sarà quella di ingrandirlo su 35 mm., e questo porterà il film ad avere un costo finale molto piú alto di quello che si sarebbe pagato se fin dall'inizio la pellicola fosse stata girata in 35 mm. E senza contare che su 35 mm. il risultato è molto migliore. E si sa anche che ottime copie su 16 mm. possono essere tratte da originali su 35 mm.

(1) La pellicola positiva in 16 mm. (bianco e nero) di migliore qualità attualmente è il n. 7320, *fine grain*, venduto in cassette di 1.200 piedi. Per il suono e l'immagine in 16 mm. (bianco e nero) si raccomanda l'uso del *pan negativen n.* 5240. In quanto al positivo in 35 mm. (bianco e nero), il nuovo n. 5302 *acetate* sostituisce con vantaggio il n. 1302 *nitrate*, poiché al contrario di questo è ininfiammabile. Tutte le pellicole di cui si parla qui sono Kodak.

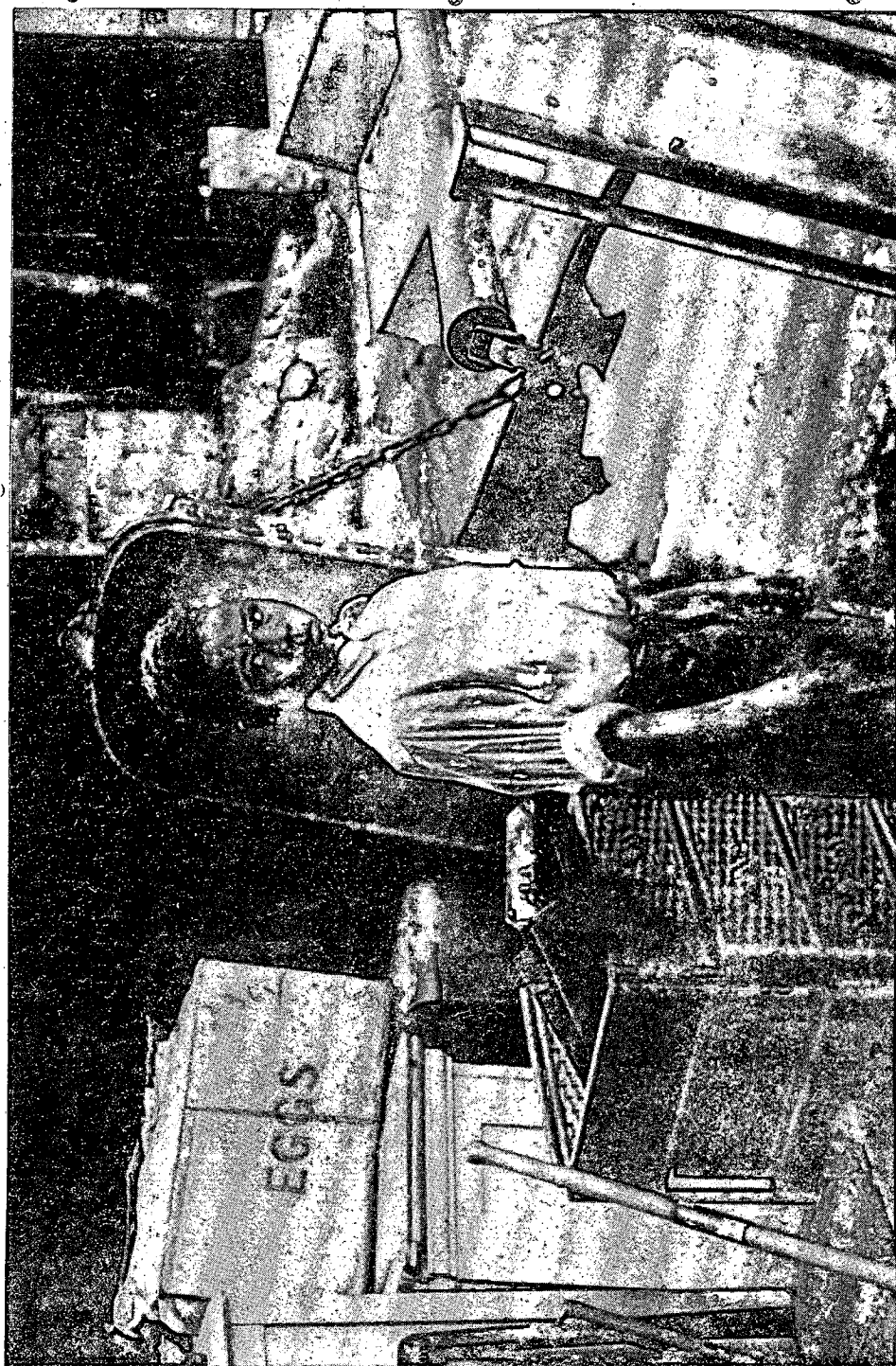
Una delle cose piú ammirevoli di *The Quiet One* è la qualità fotografica del film rappresentato, con quella pàtina speciale che soltanto il cinema russo dei grandi maestri — e, in scala minore, il cinema europeo occidentale, Rossellini soprattutto, — riescono ad ottenere: il primo per sistema perfetto d'illuminazione (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko), il secondo, credo, specialmente per mancanza di materiale adatto e per subordinazione volontaria della tecnica al contenuto. Questa qualità che, nel caso di *The Quiet One* potremo chiamare negativa, ha intrigato profondamente uno dei partecipanti alla tavola rotonda di cui si parla sopra. Egli, ricordandosi probabilmente dello sgradevole cromo che rende del tutto artificiale la produzione di Hollywood, — proveniente dalla stolta attitudine tecnica dei suoi uomini del cinema, — chiese la ragione di quel raro « tour de force ». E' probabile che al suo posto un altro, anche dei migliori, avrebbe tratto per sè la gloria del fatto. E invece Janice Loeb fu di modestia esemplare. In realtà è stato il processo dell'ingrandimento della pellicola da 16 mm. a 35 mm. a determinare quell'imperfezione tecnica che ha dato al film il tessuto piú adatto al contenuto. « Questo fa parte dell'elemento *fortuna* che entra nella creazione di qualsiasi opera d'arte », ricordo che Miss Loeb aggiunse con un sorriso. Difatti, mai la povertà degli ambienti, la sporcizia delle strade e delle case potrebbe giustificare la minima lucentezza fotografica. La fotografia doveva essere opaca, come sfilacciata, e avere piú l'apparenza della juta che del lino.

Sono questi consigli che, sono sicuro, possono servire a futuri dilettanti di tutti i paesi. Ma la cosa piú importante è la considerazione di questo fatto: non si potrà fare nulla senza un grande spirito di collaborazione, senza l'unità fondamentale di un gruppo disposto a lottare per le sue idee, e per i suoi ideali attraverso un paziente lavoro di ricerca, di discussione e d'integrazione dei punti di vista, non solo nella scelta di un tema, ma anche nella composizione dello scenario, nella disposizione della camera, nel lavoro di regía, nella revisione dei copioni, nel taglio e nella coordinazione della pellicola, nel montaggio del suono e perfino nella pubblicità e nella distribuzione finale. E a confermarlo stanno alcune felici associazioni nella storia del cinema, come ad esempio quella di Eisenstein e Tissé (camera); Murnau e Hans Kraly (scenario); Lubitsch e Karl Mayer (scenario); l'incontro eccellente di Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa, che dette un nuovo impulso al cinema messicano; e adesso il lavoro fatto in gruppo dei fondatori di « Film Document, Inc. ». Cinema può anche essere quello di un Griffith, di uno Stroheim, di un Dreyer, di un Gance, di un Flaherty, di un Chaplin, di un Pudovkin, di un Dovzhenko, di uno Stiller. I grandi creatori solitari sono sempre esistiti e esisteranno sempre per fecondare con il loro genio lo spirito dell'arte in progresso. Ma la mia impressione è che da ora in avanti questo progresso dipenderà ogni volta di piú dal lavoro integro e collettivo di una « équipe »,

(non come è fatto a Hollywood senza la partecipazione collettiva dei collaboratori nei lavori reciproci, eccettuati alcuni rari casi come per esempio *I migliori anni della nostra vità*), che io chiamerei « la belle équipe », in ricordo del grande film di Duvivier: unita dall'amore per ciò che sta creando, a servizio di un'idea piú grande dell'interesse di ciascuno, la costruzione di un mondo migliore, di un futuro migliore dove bimbi neri o bianchi, feriti nel cuore e nella mente dalla miseria e dall'abbandono nel quale la famiglia e la società li hanno lasciati, non debbano cancellare negli specchi l'immagine della loro solitudine.

(*Traduzione di* Annamaria Ungaretti)

Vinicius de Moraes

THE QUIET ONE *di Sidney Meyers*

TE QUIET ONE

di Sidney Meyers

TE QUIET ONE *di Sidney Meyers*

TE QUIET ONE *di Sidney Meyers*

S. A. Luciani

Non sarebbe esagerato affermare che gli inizi degli studi estetici riferiti al cinema sono di marca « pugliese ». Essi, infatti, si debbono a due scrittori nati in provincia di Bari: di Gioia del Colle l'uno, Ricciotto Canudo, che per essere diventato press'a poco « parigino » fu detto « le barisien »; di Acquaviva delle Fonti l'altro, Sebastiano Arturo Luciani (1).

Benché il cinema e gli studi sopra il cinema abbiano ormai compiuto molto cammino, non sarà possibile, in una storia della letteratura e della critica cinematografica, ignorare questi due scrittori, i quali assolutamente per primi, quando nessuno pensava di dare credito al cinema come fatto di cultura, affermarono invece la sua presenza nel novero delle espressioni artistiche.

Sfogliando, nella biblioteca Bargagli Petrucci di Siena, l'archivio di una dignitosa rivista dedicata alle arti belle — « Vita d'arte » — mi accadde qualche anno fa di trovare molta corrispondenza e vari manoscritti del Canudo: benché a quel tempo le « barisien » si occupasse soprattutto di critica d'arte, e di musica e di teatro (tanto che restano di lui alcune *pièces* inedite, dedicate a miti greci come piú tardi tornò di moda nella letteratura francese) non mancano in questi documenti, che risalgono fino al 1906, gli accenni al cinematografo. « Il sogno delle fate è finito per il teatro, e un nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza, ispirerà i nuovi maestri d'arte di domani », scrive per « Vita d'arte » (1908), e ciò fa riscontro a quanto ha già detto nella « Psychologie musicale des nations - L'homme », libro dedicato nel 1907 « au grand maître de mon art, Beethoven »: « Poi, nei secoli dell'avvenire, avverrà la suprema sintesi di tutte le arti e di tutta la filosofia nel Teatro Metafisico: l'Homo novus che noi non vedremo rivelerà allora nell'unione perfetta della Scienza e del Sogno qualche nuova e grande significazione del destino. La Musica sarà allora il grande crogiuolo di tutti i ritmi individuali ».

Insistere su certi aspetti della personalità di Canudo proprio agli inizi di una rievocazione di S. A. Luciani non mi sembra fuor di luogo: vicini in quanto figli della stessa terra, essi risultano assai rassomiglianti anche per i loro interessi intellettuali. La loro vitalità di pen-

(1) Sebastiano Arturo Luciani, n. nel 1884 e m. il 7 dicembre 1950 ad Acquaviva delle Fonti (Bari).

siero e di spirito li porta ad affrontare, sullo stesso piano, tutte le seduzioni della cultura. E troviamo il Canudo a commentare con scrupolo di filologo il « bello scrivere » di Stendhal, e il Luciani a studiare i ritmi dei poemi omerici, con notevoli intuizioni sulla metrica (egli propose anche una nuova e piú razionale lettura del distico), il Canudo a comporre una delle sue opere letterarie piú acute ispirandosi alla musica, e il Luciani a dedicare la maggior parte della sua attività agli studi sull'opera, sull'intermezzo, sulle musiche vivaldiane, cimarosiane, pergolesiane, galuppiane, piccinniane, mentre un suo libretto ha incontrato la piú gran fortuna tra i lettori italiani: « Mille anni di musica ». I due poligrafi non trascurarono il teatro, e si hanno dell'uno *pièces* come la « Morte di Ercole », « Dyonisos », « Il delirio di Clitennestra », e del Luciani un'azione scenica che forse troverebbe la sua migliore collocazione in un programma radiofonico: « Il segreto di Vivaldi » (1). Scrissero entrambi scenari per film, non molti in verità, e neppure fortunati, poiché il loro destino era di individuare e interpretare i valori poetici, non di crearne essi stessi (e ricordo — tra quelli realizzati — *L'autre aile* (2) del primo, *Scipione l'Africano, Fascino, Confessione,* del secondo). Dannunziani sia l'uno che l'altro, si sente nell'« Ode a Verdi » di Canudo ventitreenne l'omaggio, anzitutto, alle « Laudi » e non è fuori posto la citazione di questo poemetto a fianco del rispettoso « dono di due falconi » fatto da Luciani al Poeta (come racconta U. Barbaro in un suo ricordo su « Filmcritica », n. 2): e il primo imiterà o seguirà il Comandante nelle sue imprese eroiche, e lo presenterà a Parigi, per il suo « Martyre de Saint Sebastien », due giorni avanti che D'Annunzio, nella stessa città, firmi il contratto con Arturo Ambrosio per *Cabiria.* Luciani prenderà a simbolo il Poeta nell'epigrafe del suo libro « Antiteatro - Il cinematografo come arte »: « Sul fianco dell'Acropoli ateniense, che domina il teatro di Dioniso, v'è un muro nudo, d'una nudità sublime, che sembra fatto per le apparizioni di domani ».

Anche nei film Canudo e Luciani sono dannunziani. E nell'*Autre aile* si ritrova di quell'eroismo che si può ravvisare in drammi come « Piú che l'amore », o nelle stesse audacie aeronautiche del nuovo Ariel; mentre nello *Scipione* v'è una delle ultime eco del film dannunziano, irradiate da *Cabiria.* E che dire dell'ammirazione in entrambi per il « Superuomo », condottivi, prima che dal Poeta Soldato, da Wilde e da Nietzsche? Dell'adesione al futurismo, l'uno con una personale « Estetica cerebrista », l'altro col « Manifesto delle Sintesi Visive » o con la stessa posizione di « Antiteatro » (3)? Della convinzione, ereditata dal Prater, che la musica sia il grande crogiuolo di tutti i ritmi (« L'homme ») e che precisa sia la sua « analogia con il

(1) Supplemento del « Bollettino dell'Accademia Musicale Chigiana », Siena, Anno III, n. 3, settembre 1950.

(2) Lo scenario di *L'autre aile* fu pubblicato da E. Fasquelle, Parigi, 1922-24.

(3) « Il dinamismo, la compenetrazione edi piani, la simultaneità della pittura futurista, che solo qualche anno fa sembravano ricerche di menti alterate, sono normalmente realizzate nel cinema » (« Antiteatro », pag. 77).

cinema » (« Antiteatro »)? Vi sarà anche la Germaine Dulac a sostenere che il cinema altro non è che musica di immagini. Ma che cosa aggiunge, questa sentenza, a quanto i due pugliesi avevano già affermato? Il debito a Walter Prater non esclude la loro priorità nello enunciare la teoria della musicalità dell'opera cinematografica, e il Luciani in termini ancora piú precisi di quelli usati dal Canudo.

Nel 1911, Canudo ha già cominciato la sua saggistica sopra il cinema, di cui resta avvincente documento « L'usine aux images ». E poco dopo, anche Luciani inizia la sua attività di scrittore di cose cinematografiche. Nel « Marzocco » di Firenze enuncia già i principi estetici della espressione filmica (1913), e continua ad occuparsi di cinema su altre riviste, fino a diventare anche collaboratore di « Le maschere »: settimanale che combatté una battaglia intelligentissima per il cinema, sia sostenendo la necessità della istituzione di una scuola professionale, sul genere del Centro Sperimentale di Cinematografia, sia lottando per impedire la decadenza della nostra produzione, che peraltro, all'epoca del primo dopoguerra, non poté essere evitata, sia anche contribuendo a chiarire la natura artistica della cinematografia. Per avvalorare questo charimento il pittore Roberto Melli, che redigeva la pagina cinematografica di « Le Maschere », non poteva non ricorrere, « in tanta povertà di seri contributi », alle note che Luciani aveva già pubblicato nel suo primo opuscolo sul cinema, edito dall'Ausonia nel 1921, e dal titolo « Verso il cinematografo », dove aveva raccolto i precedenti scritti di « Marzocco », e i concetti già espressi in « Tempo », « Il Messaggero verde della domenica », « La Voce », « Il Corriere Italiano », ecc.

In « Valutazione artistica della cinematografia » che è stampato tanto in « Verso il cinematografo » che nelle « Maschere » del 19 marzo 1922, Luciani cosí scriveva:

« Oggi il cinematografo non è un'arte, ma semplicemente in genere di spettacolo che ha una singolare analogia formale ed intima con la pantomima romana del tempo di Augusto, ed il cui successo è dovuto ad analoghe condizioni spirituali e sociali. Ma se il cinematografo non è ancora arte, ha in sé tutte le possibilità per diventare l'arte piú rappresentativa e la sola originale del nostro tempo. Durante le proiezioni piú idiote e noiose cui accade di assistere, e che pare abbiano sull'intelligenza l'azione abbrutente dell'acquavite, avviene di essere colpiti improvvisamente da effetti di luce e di movimento il piú delle volte casuali e neppure previsti da chi ha messo in scena il soggetto, ma che non si trovano in nessun'altra forma di spettacolo, e che fanno provare un brivido nuovo ai nostri nervi stanchi e addormentati. Se vogliamo costruire una poetica di questa nuova arte, si tratta di coordinare tutti questi elementi dispersi e far sí che non siano piú l'eccezione, ma la parte normale di tutta la visione cinematografica.

Finora non si è concluso nulla perché si è partiti da un punto di vista falso. Si è cercato di fare del cinematografo un surrogato del teatro. Ma il principio che regge il teatro è opposto in ogni senso a quello del cinematografo. *Il teatro è essenzialmente verbale e statico*

e tende al movimento esteriore, che costituisce la teatralità. Il cinematografo è visivo e dinamico e tende, con la successione rapida di scene e di episodi che si integrano nel tempo, a costituire una sorta di lirismo che potremmo dire visivo. Perché gli inseguimenti comici e angosciosi dominano il mercato? Perché sono essenzialmente cinematografici.

Altro errore: trarre gli argomenti dai romanzi e rendere il film come illustrazione di un racconto. Il cinematografo non deve essere l'illustrazione di un racconto, ma un resoconto visivo fatto con immagini, intelligibili senza leggenda esplicativa, e concepito originalmente per la scena muta.

Quando si son messe in luce le caratteristiche fondamentali del cinematografo non si è ancora accennato al principio informatore e ordinatore della nuova arte (come di ogni altra): *il ritmo. Un ritmo complesso che potremmo chiamare visivo, perché si svolge non soltanto nel tempo, ma nello spazio,* e non è percettibile che con una particolare sensibilità musicale e pittorica insieme. Solo cosí il film diventa un'entità armonica divisa in lasse, come un poema. E' necessario che la persona del poeta si identifichi con quella di chi mette in scena, o che, almeno, questi abbia qualità eccezionali, superiori a quelle che si richiedono da un direttore di scena di un grande teatro ».

Uno degli argomenti che ricorrevano, ai tempi di « Le Maschere », per negare la artisticità del cinema, (ed è possibile ritrovarne anche oggi in coltivati esteti, che non hanno abbandonato ogni loro pregiudizio sul cinema) è che il cinematografo non fosse che un mezzo meccanico di riproduzione della realtà.

« Ma nessuno — obbiettava Luciani — pensa che non sia artistica la musica eseguita sull'organo, strumento in cui il suono è prodotto attraverso un congegno complicato, o che non sia opera d'arte un disegno riprodotto con un processo altrettanto meccanico come la stampa ». E Luciani sostenne, in contrapposizione a questa accusa di troppa realtà, il concetto di *idealità* del cinematografo: concetto ripreso piú tardi dal Balázs, dal Pudovkin e dall'Arheim quando essi parlarono di « tempo e spazio ideali » e dei « fattori differenzianti del cinema, che troviamo indicati anche da Luciani nell'articolo di « Le Maschere »: « *Le idealità del cinematografo* » (23 aprile 1922):

« In teatro v'è un contrasto tra attore, che è cosa viva, e scena, che è artificiale. Nel cinematografo, questo contrasto non esiste piú. Il mare, le foreste, le nuvole che vediamo proiettate, sono cose vere. La realtà appare come filtrata attraverso la riproduzione fotografica. Il bianco e nero, quanto le altre tinte uniformi di viraggio in uso, attenua singolarmente il carattere realistico della scena. La quale non ha solo la possibilità di diventare irreale a mezzo degli innumerevoli trucchi, ma ha la caratteristica di essere in continuo movimento. La scena, al cinematografo, è mobile: la sua caratteristica è dinamica. Il paesaggio cessa d'essere cosa accessoria, un fondo del quadro, e diventa il quadro in sé. E' tuttavia ancora da sfruttare questa caratteristica, e da introdurre nel cinematografo come elemento essenziale,

anzi drammatico, la natura nei suoi innumerevoli aspetti, considerati come stati d'animo.

Nel teatro l'attore sovrappone la sua personalità: nel cinematografo diventa una cosa nelle mani del direttore di scena.

Il teatro rappresenta; il cinematografo, con l'accostamento immediato di scene e gruppi di scene differenti, suggerisce.

Il teatro realizza con la precisione della parola determinati sentimenti; il cinematografo, col gesto silenzioso e suggestivo, può raggiungere l'intensità e la vaghezza di espressioni che ha soltanto la musica.

L'accoppiamento istintivo e inevitabile della musica con la proiezione cinematografica deriva essenzialmente da questa analogia di rapporti. Il cinematografo può e deve essere una musica per gli occhi, retta anch'essa da un ritmo; ma un ritmo *che si svolge nello spazio e nel tempo,* e che abbiamo appunto chiamato visivo.

Chi idea un film si trova in conclusione ad avere a portata di mano, nella stessa maniera che un musicista, i suonatori d'orchestra, una materia viva da plasmare e da ordinare. Ma la condizione essenziale perché possa fare questo è che sia nello stesso tempo l'esecutore del suo progetto. In altri termini il poeta deve identificarsi col *metteur en scène* ».

Il Melli faceva sovrastare ogni sua pagina cinematografica da grandi epigrafi che accennavano a problemi di vitale importanza per la produzione nazionale in crisi. Una di queste didascalie, firmata da Luciani, era del seguente tono: « L'unico modo di interessare un pubblico straniero è quello di offrirgli un prodotto ch'egli non sia capace di fabbricare. Non quello di contraffare goffamente la sua stessa produzione. Questa è l'unica condizione perché la produzione italiana possa avere un mercato e un pubblico internazionali ».

Nel 1928 Luciani pubblica l'« Antiteatro », testo giustamente considerato come fondamentale nella evoluzione degli studi cinematografici in Italia, messo in rilievo da Chiarini e Barbaro in « Problemi del film » (1941) e che vediamo escluso (col vivo disappunto comunicatoci dallo stesso Luciani) dalla pur diligentissima scelta di scritti compilata da Guido Aristarco: « L'arte del film ». E', questo libro, una piú ampia elaborazione di temi di cui gli articoli delle « Maschere », da noi compendiati, sono il succo, e che quindi risalgono al 1922 e non al 1928, data del volumetto, dove, poniamo, a pagina 21, 24 e 55 si leggono i principi da noi già riferiti (le « idealità del cinema »), mentre a pagina 34 torna, nell'accentuazione dei valori della espressione mimica dell'attore, anche il concetto di primo piano, non sfuggitogli anche per la suggestione di Noverre: « il viso è l'organo della scena muta ». Ma il libro acquista il valore di un vero e proprio trattatello sulla cinematografia, con speciale riguardo alla natura del cinematografo e del film, allo scenario, all'attore cinematografico, alla messa in scena, alla realizzazione pratica del film, alla musica, alla produzione, ai valori spirituali del cinema. E il Luciani ne fa la prima vera enunciazione estetica, già espressa molti anni avanti, ed ora ancor

piú ponderatamente motivata, del fonofilm: posizione, questa, che non fu — come è noto — la stessa di quasi tutti gli uomini di cinema piú autorevoli, che anzi si batterono, in sede estetica e pratica, perché il cinema non parlasse e non risuonasse.

Come aveva enunciato il principio di *musicalità visiva* dell'opera cinematografica, il Luciani, che aveva la maggior parte dei suoi interessi culturali nella musica — pur essendo, come abbiamo visto, di mente aperta a tutti i problemi del sapere — cercò di trasportare nel cinema buona parte del suo bagaglio culturale musicale. Nei saggi successivi, che « Bianco e Nero » ospitò dal 1937 al 1941, l'autore infatti studiò « il cinema e le arti », « la musica e il film », la « musica del film », l'opera in film », oltre che « teatro e cinema », pittura e cinema », e « disegni animati dell'antichità »: saggi, tutti questi, raccolti nel 1942 nel volumetto « Il cinema e le arti », pubblicato da Ticci Editore Libraio, di Siena (Siena, 1942). Non è, data l'occasione degli scritti stesi in momenti diversi, un'opera unitaria, ma offre il pretesto all'autore di trattare i rapporti fra le varie espressioni artistiche e il cinema. La parte piú interessante è quella dei tre capitoli che si riferiscono alla musica, nella quale: 1°) fa la storia dei rapporti fra musica e cinema, mettendo in evidenza il primo esperimento realizzato da Reinhardt, con la collaborazione di Humperdinck, per *Il miracolo* (1911); 2°) afferma il « sincronismo psicologico, non ritmico, della musica con la visione »; 3°) ripete il concetto di musicalità visuale del film; e 4°) trova « l'opera in film » il « genere di rappresentazione piú antitetica al cinema »: infati essa va *au ralenti*. Non ritiene che sia impossibile, però, la traduzione di un'opera lirica in film — sua del resto è una sceneggiatura della « Serva padrona » di Pergolesi —; ma è di avviso che « dovrà trattarsi, comunque, di un genere di eccezione e non di produzione normale ».

Nell'ultimo capitolo del libro, in una rievocazione dei disegni animati dell'antichità, si diverte a ricercare racconti iconografici come quelli delle « Tavole Iliache » o delle illustrazioni di un testo della « Divina Commedia » del 1471, in cui, in una stessa illustrazione, si vede Dante che esce dalla selva, poi « riposa il corpo lasso », in ultimo invoca Virgilio: un'azione, cioè, scomposta nei suoi momenti successivi e nello stesso campo, proprio come nella iconografia cinematografica. E questa sua curiosità di interessi non ci fa dimenticare *L'incontro di S. Antonio e S. Paolo l'eremita,* del Sassetta, citato da Eisenstein nel suo « The Film Sense », nei tre tempi descritti per un non dissimile racconto per immagini: lontano, a metà strada, in primo piano.

Un fiuto, unanimemente riconosciuto e quasi proverbiale, di ricercatore, fu sua speciale dote: pareva quasi che dove lui venisse a metter le mani, e soprattutto nella sua attività di filologo musicale, saltassero fuori capolavori dimenticati, i gioielli dell'ingegno ignorati, le opere rimesse in luce e identificate, mentre era parsa impossibile, prima, ogni attribuzione. E faceva riesumare intermezzi ormai caduti in oblío, partecipava a riordinare ed attribuire le musiche di Vivaldi, curava pubblicazioni delle Settimane Musicali Senesi o di manifestazioni in onore di

musicisti meridionali (1). Ed in questo suo amore per la musica, la sua propensione per il cinema non veniva mai del tutto — ove possibile — abbandonata, sí che sempre divertenti, opportuni, e mai forzati, furono i riferimenti vicendevoli che continuamente egli trovava nell'uno o nell'altro campo di studi: anche nella Venezia del Vivaldi (v. « Mille anni di musica ») egli vedeva una sorta di « Hollywood del settecento »; e i comici che il Goldoni cita nei « Mémoires » ne erano le stelle, Benedetto Marcello, col « Teatro alla moda », il cronista mondano, Chiari, Gozzi, Goldoni, Zeno, Metastasio, i soggettisti o librettisti; mentre il melodramma occupava il posto che oggi ha la cinematografia. Lo stesso tema è ripreso nell'ultimo scritto di Luciani sul cinema (v. « La musica nel film », Edizioni Bianco e Nero): « Il cinema occupa nella vita contemporanea un posto analogo a quello del teatro d'opera in tutto il Settecento e nella prima metà dell'Ottocento. E' lo spettacolo popolare per eccellenza e che interessa in ogni senso della parola il maggior numero di persone. La produzione pletorica dei film che appaiono sugli schermi e poi scompaiono si può paragonare a quella delle opere in musica nel Settecento. E il fanatismo che suscitano le dive dello schermo è paragonabile solo a quello che suscitavano in altri tempi i virtuosi di canto e di danza ».

Apprezzando certe mie ricerche sul Canudo, che stimava — anche esso — degno di ricordo ben piú di quanto non lo sia oggi in Italia, e degno di ricordo non soltanto come pioniere di studi cinematografici, ma anche come anticipatore di tanta cultura contemporanea, come « mediterraneo della cultura », come studioso di cose teatrali, letterarie, musicali, d'arte, il Luciani cercò di aiutarmi ultimamente nelle mie ricerche favorendomi un elenco delle opere del Canudo, passatogli dal fratello dello scrittore, residente in Bari. E mi trasmise anche molte sue carte e ritagli di giornale, pochi mesi prima della sua morte, libri e fascicoli di riviste ormai introvabili e dedicate al cinematografo: con ciò augurandosi che potessero ancora riuscire utili a qualcuno carte stampate che lui difficilmente avrebbe ancora esaminato con i suoi occhi stanchi.

Se più rilevante, nel cinema, è la personalità del Luciani come teorico, non inesistente è la sua attività pratica di cineasta. Infatti esso diresse con Goffredo Bellonci il film *Tristano e Isotta* e fu direttore della Triumphalis Film (1920-21); poi divenne capo-ufficio soggetti della Cines (1934), come ricorda anche Emilio Cecchi in una « Piccola storia della Cines » (apparsa in un Bollettino ENIC). Lavorò anche per il documentario *Paestum* di F. M. Poggioli (1932), commentato da

(1) Gli studi musicali di S. A. Luciani sono: « La rinascita del dramma », Roma, 1925; « Orpheus », in collaborazione con Ottorino Respighi, Firenze 1925; « Mille anni di musica », Hoepli, Milano, 1935; « La musica in Siena », Siena, 1943. I seguenti numeri unici delle Settimane Musicali Senesi: « Antonio Vivaldi » (1939), « Gli Scarlatti » (1940), « La scuola veneziana » (1941), « G. B. Pergolesi » (1942), « Antonio Vivaldi » (1947), « B. Galuppi » (1948), nonché « Per il bicentenario della nascita di Domenico Cimarosa » (Aversa, 1949), furono curati da S. A. Luciani.

musiche antiche che lui stesso aveva scelto; scrisse una riduzione cinematografica del « Cappello a tre punte » di Alarcon nel 1928 (Camerini realizzava il suo *Cappello a tre punte* nel 1931), e pubblicò, come abbiamo visto, la riduzione della « Serva padrona », dopo aver sceneggiato *Scipione l'Africano, Confessione, Fàscino.* L'ultimo soggetto per film del Luciani svolge lo stesso tema dell'azione drammatica, che abbiamo ricordato, d'ispirazione vivaldiana. Fu steso insieme ad Henry Clark, e porta anch'esso il titolo « Il segreto di Vivaldi »: attraverso una ricostruzione documentata Luciani immaginava una biografia cinematografica — magari in technicolor — del « prete rosso », visto non soltanto nel vivo della sua creazione, ma anche nella vita piú intima, nei dolori, nelle amarezze, negli affetti. E con questo scenario Luciani tornava, ancora una volta, a sposare le sue due piú sentite preoccupazioni intellettuali, nelle quali lascia cosí vive tracce: di musicologo e di amico del cinema; in entrambe non come staccato *amateur,* ma come apportatore di fruttuosi contributi.

Mario Verdone

Note

Postumi di Venezia

Il prof. Nino Ghelli, dell'Università « Pro Deo », ci invia questa lettera che volentieri pubblichiamo.

Caro Direttore,

ho veduto iersera Francesco giullare di Dio *di Rossellini, unica delle opere presentate alla Mostra veneziana che ancora non conoscevo, e Le confermo quanto le ho detto alcune sere or sono: cioè la mia estrema perplessità di fronte agli strani criteri che informano l'ammissione delle opere alla Mostra veneziana e determinano conseguenti premiazioni. Di fronte ad opere come* Justice est faite *di Cayatte, premiato con il Leone di S. Marco o come* Panic in the Streets *di Kazan e come* Domani è troppo tardi *di Moguy, giudicate meritevoli di due premi internazionali, vien fatto di chiedersi non soltanto quali siano gli elementi determinanti dei giudizi favorevoli nei loro confronti, ma addirittura quali siano i motivi che hanno impedito l'ammissione di* Cronaca di un amore *di Antonioni, opera di un giovane che con tutti i suoi difetti è notevolmente piú significativa di quelle premiate. A meno che tali elementi e motivi non debbano rinvenirsi in quell'orientamento " contenutista " della critica cinematografica che, larvatamente avviato nelle discussioni del recente Congresso di Torino, minaccia di far nascere equivoci estetici ed errate valutazioni critiche in misura infinitamente piú grave di quanto non lo potesse un'analisi estetica orientata sui noti e sia pur superati principi del valore determinante degli " specifici filmici " e del " cinema cinematografico ".*

I tre film premiati sono infatti film di " nobili contenuti ", ma anche, occorre onestamente ammetterlo, decisamente brutti: intrisi di vieta retorica (Domani è troppo tardi), *di trito mestiere* (Panic in the Streets), *di facile dogmatismo e di assoluta incapacità critica* (Justice est faite), *essi denunciano negli autori una deficienza di sentimento poetico e l'assoluta mancanza di un'autentica intuizione lirica.*

Paludando astutamente per un'analisi del problema dell'eutanasia (che invece è del tutto assente come dramma della coscienza umana) la convenzionale e scontata storia di un processo, Cayatte vuole denunciare nel suo film la relatività della giustizia umana e in definitiva la assoluta impossibilità per gli uomini a incontrarsi su un piano di valida comprensione. Ora la validità estetica di un'opera basata su un tale

assunto tematico mi sembra sia strettamente condizionata alla capacità nell'autore di esprimere il tema su un piano eminentemente poetico. Non tanto cioè interessa l'originalità del tema (che ormai è risaputo poter qualunque tema, anche decrepito, essere espresso con dignità d'arte), quanto che esso assuma una formulazione valida artisticamente attraverso una forma che ne esprima le universali significazioni e il più intimo substrato lirico. Invece nell'opera di Cayatte non palpita mai un filo di autentica commozione per l'assoluta mancanza di partecipazione emotiva dell'autore che in definitiva si risolve in una sua incapacità a esprimere l'assunto con intensità poetica. Attraverso i più scontati personaggi e la più risaputa delle vicende, basata su diversi episodi collegati con evidenti fratture narrative, l'autore tende infatti a sottrarsi all'emissione di un giudizio sulla materia narrata, la quale peraltro non assume mai quel tono di stretta obiettività, quasi scientifica (alla Joyce per intendersi), che sola avrebbe potuto giustificare un tale atteggiamento e che con la sua assenza tradisce invece in Cayatte la mancanza di un'autentica capacità critica quale riflesso del proprio mondo ideale. Da tale essenziale deficienza discende evidentemente il continuo ricorso nella vicenda ad elementi diversivi che ne turbano l'omogeneità, e la manifesta, anche se indichiarata, simpatia dell'autore verso la protagonista, simpatia che non riesce però mai a concretarsi in una sintesi poetica che lo costringe ad affidarsi ad una soluzione dogmatica per la riconferma finale del tema della sua opera. Che poi al film si debbano riconoscere certe abilità narrative dovute prevalentemente alle risorse della sceneggiatura e frutto di un accorto mestiere, non mi sembra davvero merito tale da giustificare l'assegnazione di un primo premio assoluto.

Altrettanto può dirsi per Panic in the Streets *che conferma in senso deteriore i difetti riscontrabili in tutte le opere di Kazan, autore sprovvisto di quell'effettivo personale mondo poetico che è elemento indispensabile per una valida intuizione artistica. Infatti la sua visione della società o di un mondo, pur assumendo talvolta significativi aspetti critici, non riesce mai ad assurgere ad una universale vastità né a vibrare di autentica commozione. Da cui la costante necessità in Kazan di una tesi posta dichiaratamente, o addirittura polemicamente, alla base delle sue opere che ne determini rigidamente il significato e la portata, tentando talvolta, inutilmente, di trasferirle sul piano della autentica creazione poetica. La nobiltà di alcuni di questi dichiarati assunti tematici, sorretta a tratti da una fervida anche se discontinua fantasia cinematografica, ha generato intorno all'opera di Kazan il grosso equivoco per il quale con tanta imprudenza si è scomodato il nome di arte, quando al massimo per talune sue opere o per certe sequenze di altre avrebbe potuto parlarsi di corretto e dignitoso mestiere.*

Panic in the Streets *rappresenta il punto di confluenza delle precedenti opere di Kazan, nelle quali ad una formulazione sempre più scoperta del tema aveva corrisposto una sempre minore validità artistica per una acuita deficienza di intuizione poetica, ed anche una diminuita efficacia narrativa probabilmente dovuta a una costituzionale*

incapacità dell'autore a risolvere il tema nei termini di un conflitto drammatico con una visione non unilaterale di esso. In quest'opera ad un tema posto in modo quanto mai scoperto, il coraggio e la fede di uno solo che trionfano sulla sorda indifferenza della collettività ai doveri verso l'umanità, corrisponde un certo rinvigorito mestiere che ricorda il primo Kazan (quello di Boomerang *per intendersi) ma basta considerare la macchinosità della vicenda, la schematicità e l'improbabilità dei personaggi, la assenza di un essenziale conflitto drammatico per convincersi di quanto l'opera resti lontana dall'arte.*

Il caso del russo Moguy autore di Domani è troppo tardi *è infine molto piú grave di quello dell'armeno Kazan: lontano ormai dalla sobrietà narrativa di altre sue opere, Moguy è montato in cattedra ed ha tenuto con questo film una pedestre retorica conferenza sul problema sessuale nei giovani e il miglior modo di educarli. E mentre in Kazan permaneva una pur saltuaria capacità di sintesi narrativa e di felici caratterizzazioni, in Moguy tutto precipita (personaggi, situazioni, ambiente) negli schemi di quella retorica che è risaputo essere la piú feroce nemica di un'autentica commozione e di una valida umanità. Cosí il tema, che avrebbe potuto offrire occasioni di feconde intuizioni artistiche, finisce anche qui col divenire un rigido schema nel quale le situazioni narrative perdono ogni credibilità e i personaggi ogni umanità. Ad una parte iniziale in cui il Moguy esaurisce coscienziosamente tutta la casistica dei possibili turbamenti sessuali nei giovani, con risibili trovate e senza alcun autentico approfondimento psicologico, ma con una farisaica compiacenza nell'indugiare su certi scabrosi particolari (che mi ha ricordato l'atteggiamento di un artista ben piú autentico, François Mauriac), segue una seconda in cui la consistenza drammatica della vicenda dovrebbe finalmente affermarsi e in cui viceversa i personaggi finiscono col perdere ogni residuo di umanità per mostrarsi pedine di un gioco preordinato senza intelligenza né commozione. Il tutto in una narrazione priva di ritmo, mal sorretta da un montaggio stanco, in cui qualche preziosismo fotografico vorrebbe riscattare l'anonimità generale del gusto delle inquadrature.*

Dinnanzi al valore di simili opere vien fatto di chiedersi se veramente esse rappresentino il meglio della produzione mondiale, perché esse pongono un'alternativa senza possibilità di evasioni: o a Venezia erano presenti opere piú significative, o il cinema mondiale è a tal punto di crisi da giudicare addirittura prossimo il tramonto come arte. E occorre ammettere allora che La Ronde *di Ophüls , per il gusto finissimo dell'ambientazione per l'acutezza nella descrizione dei personaggi per l'armonia di struttura per intelligenza e buon gusto, avrebbe largamente meritato il primo premio. E se nel giudizio estetico han premuto esigenze di altro ordine, probabilmente morali (ma quanto assurdi questi rapporti fra arte e morale!) allora occorreva andare sino in fondo e me-*

glio sarebbe stato affidare il premio a Francesco giullare di Dio *di Rossellini opera che, pur con evidenti scompensi di gusto con pause e stanchezze ispirative con fratture stilistiche, denuncia in definitiva un impegno al raggiungimento di una atmosfera lirica che la pone su un piano di indubbia dignità estetica. Non diversamente si comportò la Giuria veneziana due anni or sono assegnando il premio a un film sbagliato ma di alta nobiltà come* La terra trema *di Visconti: e nessuno infatti formulò critiche.*

Purtroppo però, è risaputo, le vie di mezzo sono le strade peggiori non soltanto per giudicare le opere d'arte, ma anche per sbagliare con dignità.

RingraziandoLa dell'eventuale ospitalità Le invio i piú cordiali saluti.

Nino Ghelli

Avvertenza — L'indice analitico dell'annata 1950 di « Bianco e Nero », apparso nel fascicolo scorso, è stato compilato a cura di Corrado Terzi.

I libri

Dati sul recente contributo della letteratura Sovietica.

Difficoltà di varia natura, soprattutto la non conoscenza della lingua e la mancanza di rapporti culturali diretti, non che di traduzioni, fanno sí che in Italia assai raramente si parli della letteratura cinematografica sovietica; naturalmente ci riferiamo non a quella ormai largamente diffusa: non, cioè, ai volumi di un Eisenstein o di un Pudovkin; ma a tanti altri libri, vecchi o recenti. Ché il contributo sovietico alla bibliografia del cinema non si esaurisce nei due nomi citati: diamo qui ad esempio, e seguendo un ordine puramente alfabetico, un elenco di opere quasi tutte uscite negli ultimi tre anni.

A. Andzhan e Iu Volcanezkii: *Grim v kino* (« La truccatura cinematografica »), M., G., (1), 1949. Prefazione di Armstam. Libro tecnico-teorico sulla truccatura cinematografica. Il cap. I è dedicato alla teoria della costruzione classica del volto e del corpo; il cap. II dà ragguagli sull'anatomia; il cap. III analizza il volto; il cap. IV riferisce sulla tecnica della produzione del film; il cap. V si occupa dei princípi tecnici della truccatura; il cap. VI contiene una grammatica della truccatura; il cap. VII parla delle principali specie della truccatura, il cap. VIII della truccatura nel colorfilm, il cap. IX delle parrucche. Infine il cap. X analizza le truccature dei seguenti film: *Il deputato del Baltico, Pietro I, Glinka, Ciapaev, Il grande cittadino, Il ritorno di Massimo.*

Autori vari: *Iakov Protazanov,* M., G., 1950. Antologia di saggi e materiali vari sul regista Protazanov. Scritti di Cacialov, Voizik, Sverdlin, Allinikov, Pudovkin e altri.

Autori vari: *Nauka i kino* (« La scienza e il cinema »), M., G., 1950. Prefazione di Grigoriev. Contiene articoli degli accademici Komorov, Cindakov, Oparin, Artobolevski, del membro corrispondente dell'Accademia delle Scienze Scerbakov, del pittore Gherasimov e dei dottori Fedorov, Zhinkin, Zhdan. Tra i temi trattati figurano: « La scienza geografica e il cinema», « La divulgazione tecnologica e il cinema », « Il cinema nella divulgazione della conoscenza dell'arte pittorica ».

(1) M. e G. indicano Moskva e la casa editrice Goskinoisdat.

Autori vari: *Kinoteatr bes foyer* (« Cinematografi senza "foyer" »), M., I.A.A., (Edizioni dell'Accademia di Architettura), 1949. Studio sulle sale cinematografiche senza « foyer » corredato da piante e illustrazioni. Nel libro vengono anche presi in esame vari cinematografi inglesi, francesi e tedeschi.

Autori vari: *Isbranie szenarii sovietskovo kino* (« Raccolta di scenari del cinema sovietico »), M., G. - Vol. I, 1949; contiene i soggetti dei seguenti film: *Contropiano* (Diel, Ermler, Jutkevic), *L'ultima mascherata* (Ciaureli), *Ciapaev* (G. S. Vassiliev), *Trilogia di Massimo* (Kosinzev e Trauberg), *Noi di Kronstadt* (Bolshinzov ed Ermler), *La tessera di partito* (Katerina Vinograzkaia), *I sette coraggiosi* (Gherman e Gherasimov), *Il deputato del Baltico* (Diel, Zharki, Rakmanov e Keifits), *I tredici* (Prut e Room). Vol. II, 1949; contiene i soggetti dei seguenti film: *Lenin nell'ottobre e Lenin nel* 1918 (Room), *La grande aurora* (Ciaureli e Zagareli), *L'uomo col fucile* (Pogodin), *L'ultima notte* (Gabrilovic e Raisman), *Le giornate di Volociaievsk* (S. G. Vassiliev), *Il grande cittadino* (Bleiman, Bolshinzov, Ermler), *Zankenzur* (Bek-Nazarov e Dukor). Vol. III, 1949; contiene i soggetti dei seguenti film: *Jakov Sverdlov* (Levin e Pavlenko), *Valerii Cikalov* (Baidukov, Tarazov, Cirskov), *I trattoristi* (Pomashikov), *Shors* (Dovzhenko), *Il membro del governo* (Katerina Vinogradskaia), *Il maestro* (Gherasimov), *Le amiche del fronte* (Mikhailovic e Rosenberg), *Antonio Jvanovic si arrabbia* (E. Petrov e Munblit). Altri tre volumi sono usciti nel 1950; ogni volume è di circa 500 pagine.

B. Begak e Iu Gromok: *Bolshoe iskusstvo dlia malenkikh* (« Una grande arte per i ragazzi »), M., G., 1949. Saggio sul cinema per i ragazzi e che appartiene ad una serie che ha tra l'altro trattato i seguenti temi: « I film sui nostri ragazzi », « La biografia sullo schermo », « La fiaba cinematografica », « La commedia cinematografica per i ragazzi ».

Bolshiakov: *Sovietskoie kinoiskusstvo v godi vilikoi otecestvennoi voini* (« L'arte cinematografica sovietica negli anni della grande guerra patriottica »), M., G., 1948. Libro di storia. Il I cap. è dedicato ad alcune produzioni sovietiche del 1941 sul tema della guerra: « cinenovelle », cioè cortometraggi, alcuni dei quali portano la firma di Gherasimov, Nekrasov, Mutanov, Olenin, Feinberg, Eisimont, Cerviakov, Rappoport, Kosinzev, Barnet, Judin, Aron, Doller, Jutkevic, Donskoi, Trauberg, Braun e del georgiano Pipinashavili. Il II cap. è tratto dai lungometraggi a soggetto; prende in esame i seguenti film: *Il segretario del Raikom* di Piriev, *Partigiani delle steppe ucraine* di Savcenko, *Ella difende la patria* di Ermler, *Gente russa* di Pudovkin, *L'arcobaleno* di Donskoi, *Zoia* di Armstan, *L'invasione* di Room, *Il numero* 217 di Room, *Gli indomiti* di Donskoi, *Questo avvenne nel Donbass* di Lukov, *Zigmund Kolosovskii* di Navrozki. Il IV cap. analizza i seguenti film: *Gli invincibili* di Gherasimov e Kalatazov, *Figlio del Tagikstan* di Pronin, *Marzo-Aprile* di Pronin, *C'era una volta una*

bimba di Eisimont, *Ivan Nikulin, marinaio russo* di Savcenko, *Il cielo di Mosca* di Raisman, *La sfida* di Legoscin, *I giorni e le notti* di Stolper, *La cortina di Malakov* di Zharki e Keifits, *Io, marinaio russo* di Frainzimmer, *La grande svolta* di Ermler. Il V cap. analizza i seguenti film: *La grande terra* di Gherasimov, *I campi natii* di Boris Babockin, *Gente semplice* di Kosinzev e Trauberg, *Aspettami* di Stolper, *Noi degli Urali* di Kuleshov. Il VI cap. analizza i seguenti film storici: *L'ammiraglio Nakhimov* di Pudovkin, *Gheorghi Saakadze* di Ciaureli, *David Bek* di Bek-Nazarov, *La difesa di Zarizin* di Vassiliev, *Alessandro Parkomenko* di Lukov, *Kotovski* di Fainzimmer. Il VII cap. è dedicato alle commedie e ai film musicali *L'attrice* di Trauberg, *Antoshia Ripkin* di Jadin, *Le nuove avventure di Scheivk* di Jutkevic, *L'accelerato del cielo* di Timoshenko, *Alle sei di sera dopo la guerra* di Piriev, *Nasreddin a Bukara* di Protazanov, *Giubileo* di Petrov, il georgiano *Scit Giurgaia* di Dolitze e Rondeli, e altri. L'VIII cap. analizza i film documentari diretti da Varlanov, Koplain, Belialiev, Sluzki, Dovzhenko, Stepanova, Kiselev, Boikov, Gurov, Poselski, Setkina, Raismaned. Il IX cap. tratta dei film didattici di guerra. Seguono una conclusione e una filmografia, la quale dà l'elenco dei film prodotti nell'U.R.S.S. dal 1941 al 1945. L'elenco comprende 102 film a soggetto, 50 documentari a lungometraggio, 20 lungometraggi documentari ripresi al fronte, 117 cortometraggi, 51 film scientifico-popolari e didattico-militari.

D. Eriomin (compilatore): *30 let sovietskoi kinematografii* (« 30 anni di cinema sovietico »), M., G., 1950. Antologia di 403 pagine pubblicata in occasione del XXX anniversario del cinema sovietico. La prima parte comprende un articolo di Bolshiakov e brevi saggi storico-critici di Ciaureli, Savcenko, Nazarov, Jarmatov, Barkov sul cinema georgiano, ucraino, armeno, usbeco, turkmeno, bielo-russo, azerbaigiano e delle repubbliche baltiche. Inoltre Pudovkin fissa le principali tappe del film sovietico e Zhadan parla del cinema scientifico-popolare, Kopalin del documentario, Polonski della produzione in genere, Koptov delle sale. La seconda parte contiene uno scritto di Gherasimov sulla avanguardia, di Ermler sulla « partiticità » dell'arte cinematografica, di Aleksandrov sui film sovietici proiettati all'estero, di Vassiliev sull'uomo nel film, di Donskoi sull'arte « combattiva », di Roscial sul film biografico, di Petrov sui film storici di guerra di Sguridi e Dolin sul film biologico, di Karostin su « Il libro della vita » (cioè sui documentari scientifici). L'antologia contiene anche articoli sul documentario in genere (Varlamov, Karmen, Troianovski e Stepanova), sul soggetto (Grebner, Smirnova, Papava), sull'arte dell'operatore (Shelenkov, Golovnia, Volcek, Moskvin, Pavlov, Tissé), sulla scenografia (Egorov, Koslovski), sulla musica (Kriukov, Dunaievski, Shostakovic; l'articolo di quest'ultimo si intitola «Il cinema come scuola dei compositori »), sull'attore (Gardin, Ciarkassov, Vera Marezhkaia, Orlova, Marina Ladinina, Tamara Makarova, Cirkov, Elena Kusmina, Nina Alissova, Oleg Zhakov.

R. Iurienev: *Sovietskii biograficeskii film* (« Il film biografico sovietico »), M. G., 1950.

M. Kalatazov: *Lizo Gollivuda* (« Il volto di Hollywood »), M. G., 1949. « Reportage » critico sul viaggio fatto dall'autore ad Hollywood.

A. A. Lapauri: *Kino proekzionnaia optika* (« L'ottica della proiezione cinematografica »), M. G., 1950. Trattato completo sull'argomento. Il volume fa parte della collezione « cinemeccanica ».

V. V. Scerbakov: *Kinoteatr* (« Le sale »), M., I.A.A. (Edizioni dell'Accademia di Architettura), 1948. Comprende una prefazione, piante delle piú importanti sale cinematografiche sovietiche e 27 illustrazioni. Nell'U.R.S.S. le sale cinematografiche non sono mai costruite in case di abitazione, ma costituiscono edifici a parte, isolati, e corredati da biblioteca, e locali vari. Nelle illustrazioni sono fra l'altro riprodotti il primo cineteatro moscovita (architetto Vesnin) e il «Rodina » di Mosca (architetto Kalnikov).

Ia Tolcian: *Kinosiemocnaia apparatura* (« Gli apparecchi da ripresa cinematografica»), M., G., 1950. Testo per la facoltà degli operatori del VGIK. Il libro tratta della macchina da presa, ne descrive i meccanismi e i vari modelli.

I. Vaisfeld: *Epiceskie zhanre v kino* (« Il genere epico nel cinema »), M., G., 1950.

V. Zhdan: *Voiennii film v godi velikoi otecestvennoi voini* (« Il film di guerra negli anni della grande guerra patriottica»), M., G., 1947. Prefazione del luogotenente generale V. I. Morozov. Libro dedicato ai documentari didattici di guerra.

Tra le numerose pubblicazioni edite dalla *Pravda*, e consistenti in testi stenografici di conferenze, ricordiamo quelle di Ptusko sul trucco nel cinema e di Fedorov sul film al servizio della scienza, entrambe del 1949.

In questo elenco non figura *Ocerk istorii kino S.S.S.R., I* (« Lineamenti di una storia del cinema dell'U.R.S.S., I »), M., G., 1947, del Lebediev, in quanto del volume stesso si è occupato, su questa stessa rivista, Glauco Viazzi (1).

G. A.

(1) Glauco Viazzi: *Una storia del cinema sovietico,* in «Bianco e Nero», anno XI, numero 10, ottobre 1950. Di altri libri sovietici sul cinema usciti nel dopoguerra si parla in *Il film del dopoguerra,* Roma, « Bianco e Nero » editore, 1949; cfr. anche *Il cinema sovietico* (1), a cura di Glauco Viazzi, *Sequenze,* Parma, anno I, numero 3, novembre 1949.

I film

Give us this Day

(*Cristo fra i muratori*) - *origine*: Gran Bretagna - *produzione*: Plantagenet, 1949-50 - *produttori*: Rod Geiger e N. A. Bronsten - *regía*: Edward Dmytryk - *soggetto* tratto dal romanzo « Christ in Concrete » (Cristo fra i muratori) di Pietro di Donato - *Riduzione*: John Penn - *trattamento*: Pietro Di Donato - *Sceneggiatura*: Ben Barzman - *Fotografia*: C. Pennington Richards - *musica*: Benjamin Frankel - *scenografia*: A. Vetchninsky - *attori*: Sam Wanamaker (Geremia), Lea Padovani (Annunziata), Kathleen Ryan (Kathleen), Charles Goldner (Luigi), Bonar Colleano (Giulio), Bill Sylvester (Giovanni), Nino Pastellides (The Lucy), Philo Hauser (Head of Pig), Sidney James (Murdin), Karel Stepanek (Jaroslav), Ina De La Haye (Dame Katerina), Rosalie Crutchley (la moglie di Giulio), Ronan O' Casey (Bastiano), Robert Rietty (Pietro) e Charles Moffat (Pasquale).

« I problemi del regista — scrisse un paio d'anni fa Edward Dmytryk — sono in diretto rapporto con i problemi di carattere economico, politico, sociale. Può sembrar strano sentire un regista americano che usa parole come *economico, politico* e *sociale*, ma occorre sapere che anche a Hollywood c'è un gruppetto di persone le quali comprendono che pochi soggetti, pochi film possono essere di qualità, se le situazioni e i personaggi che essi propongono non sono solidamente radicati in ciò che quelle tre parole rappresentano ». Sbaglierebbe, chi sulla base di queste dichiarazioni (e ricordando quanto è accaduto in seguito al regista) considerasse i suoi film solo da un punto di vista politico o andasse a cercarvi le tracce di una determinata dottrina senza preoccuparsi di ciò che unicamente vale nei confronti di una opera d'arte (o supposta tale). Chi rimproverasse a Dmytryk di aver risolto alcuni problemi di carattere sociale in un certo modo, o al contrario di non essere stato abbastanza fedele al « modo » che dovrebbe essere il suo, e condizionasse l'approvazione (o la disapprovazione) di tutta la sua opera alla maggiore o minore capacità di polemica contenuta nei diversi film, renderebbe a Dmytryk e al cinema un pessimo servizio. E poichè Dmytryk è in molti sensi un caso limite e piú di altri si presta a una interpretazione di questo genere , riesce confortevole notare come pochi siano stati — almeno in Italia — i tentativi di « politicizzare » i film da lui diretti, e come questi tentativi abbiano quasi sempre tenuto conto di certi valori umani che superano la polemica contingente.

Giacché se Dmytryk ha come regista un merito, è proprio questo: la profonda coscienza che al di sopra di qualsiasi « messaggio » vale l'umanità delle persone espressa attraverso i contatti e gli scontri reciproci e inserita nell'ambiente in cui esse vivono. Egli ha cercato in ogni film di evitare il troppo facile espediente del personaggio-atto di fede, del personaggio-programma, e non sempre — come non ammetterlo? — vi è riuscito. Ma questa linea di condotta, e questo sforzo di comporre il personaggio umanamente e psicologicamente (non razionalmente) restano in primo piano nel quadro della sua opera, e come tali vanno apprezzati. Si vedrà, che alcuni elementi talvolta giudicati di grande importanza, in realtà non lo sono, o

lo sono molto poco, quando siano messi in relazione con ciò che è stato detto sopra. E, ancora, si scoprirà che la polemica non è nulla piú che il punto di partenza, o l'incentivo per la costruzione del film. Che, cioè, non solo non risolve il film in sé ma neppure può essere considerata come il fine che il regista, attraverso il film, si propone. Nella stessa affermazione citata, del resto, Dmytryk non è affatto assolutista e per quanto additi la necessità dell'impegno in un certo senso non fa di questo impegno una condizione esclusiva e determinante, ma la pone soltanto come base per un successivo lavoro.

Che sia cosí non solo teoricamente (dove, a rigor di logica, Dmytryk corre il pericolo di sfondare porte aperte, quanto meno nel campo della piú cosciente teoria estetica cinematografica senza distinzione di tendenze) ma anche praticamente, nella sua opera, lo dimostrano i film migliori: *Till the End of Time* (*Anime ferite*), *Crossfire* (*Odio implacabile*) e il recente *Give Us This Day*. Su questo terreno non si tratta di sfondare porte aperte o chiuse, ma di far coincidere un impegno con l'espressione artistica.

L'esempio di *Give Us This Day* è particolarmente calzante. Le vicende di un gruppo di muratori nella « Piccola Italia » di New York durante gli anni dell'altro dopoguerra fino alla crisi del 1929, hanno sí nel film un andamento corale ma non per questo si annullano nella descrizione (e nella analisi) sociale di un ambiente e di una epoca. Mai, nemmeno nel finale — che pure è discutibile — prevalgono preoccupazioni diverse da quelle insite in ogni autentico sforzo creativo, e se la descrizione e l'analisi sociale emergono continuamente, non appaiono isolate o sovrapposte o, peggio, preconcette. Geremia, Annunziata, Luigi, Giulio, Kathleen rimangono constantemente al centro dell'attenzione come uomini vivi: e questo è bastevole perché ogni elemento tematico sia fin dal primo momento insito in loro, da loro nasca e con loro (nella vita che conducono) si sviluppi.

La prova piú evidente mi sembra di poterla individuare nella sequenza in cui i cinque amici attendono, davanti alla porta della « Bricklayers Union », che qualcuno offra loro un'occupazione. Giunge Murdin con la proposta di mezza giornata di lavoro, per uno solo dei cinque. E quegli uomini per un attimo, cedendo all'impulso del bisogno e della fame, divengono nemici. Ma quando il primo (Giulio, ripreso in primo piano) comincia a parlare, il tono improvvisamente cambia. Nelle voci dei cinque disoccupati si sente l'eco di un antichissimo dolore. Gli uomini non parlano piú agli altri, parlano a se stessi: la commozione del regista (commozione estetica, è inutile avvertire) giunge qui al livello piú alto, al momento che vorremmo dire piú solenne. Nella stessa sequenza, inoltre, il regista inserisce il primo accenno al « tradimento » di Geremia: « Stasera verrò a trovarti », gli dice Murdin, e con quella battuta il personaggio è già, automaticamente, isolato dagli altri. Già si capisce che egli accetterà un lavoro disonesto, e perché accetterà. Non v'è un particolare, in tutta la sequenza, che possa sembrare assunto dall'esterno, fuori dell'evoluzione psicologica dei personaggi. Si osservi ancora come la sequenza si conclude: il gruppo si scioglie, i muratori tornano a casa e Geremia scorge, dietro i cristalli d'una vetrina, uno dei compagni che stende la mano ai passanti. Vedendosi passare accanto Geremia, quello ha un moto istintivo di vergogna. Si sente umiliato: « Iddio ci ha dimenticati », gli dice quasi per scusarsi.

L'edizione italiana che ha soppresso la parte iniziale e ha trasformato in racconto indiretto e oggettivo la « rievocazione » di Geremia sino al momento in cui s'innesta nei fatti *attuali*, menoma gravemente il film. Non solo perché annulla il rapporto tra la sequenza soggettiva iniziale e quella analoga, ripresa oggettivamente, che si ritrova piú tardi, ma anche perché diminuisce e in una certa misura travisa uno dei personaggi essenziali del dramma: quello di Kathleen. Va però aggiunto che lo stesso Dmytryk ha commesso un errore nel non approfondirlo maggiormente.

Give Us This Day soffre dello squilibrio provocato da questa deficienza. I due veri protagonisti del film, i personaggi che meglio esprimono la

desolazione di quella vita travagliata e che piú compiutamente corrispondono (o avrebbero corrisposto) alle esigenze del tema — e del quadro sociale da comporre — non sono Geremia e Annunziata ma Geremia e Kathleen. Cosí com'è, il film sintetizza il personaggio nel dialogo conclusivo con Geremia. « Quanti anni ha tuo figlio? » chiede Kathleen e alla risposta del muratore, ripete le sue parole, meccanicamente, misurando su di esse il vuoto della propria vita: « Nove anni ». Nove anni gettati via, irreparabilmente. Dietro queste parole si apre tutto un mondo, e lo spettatore lo avverte quasi all'improvviso. Dmytryk non vi si sofferma perché ormai è inutile: molto prima occorreva entrare in quel mondo.

Alla fine, conscio di essere di fronte al nodo risolutivo del tema, Dmytryk ha cercato di estrarre dalla situazione il massimo della potenza espressiva. Desiderio legittimo ma che forse avrebbe potuto essere contenuto — a vantaggio dell'espressione — entro piú stretti limiti. Le parole di Annunziata sono in parte superflue ed acquistano un profondo significato (quello che il regista voleva dar loro) soltanto nella disperazione finale: « Come potete giudicare la vita di quest'uomo? E' troppo tardi ». Annunziata può comprarsi, con i mille dollari dell'indennità, la casa che aveva sognato: ma ora Geremia non c'è piú. In questa amara constatazione c'è tutto (commozione e polemica), mentre poco prima, in quell'insistere sulle « mani lisce e sul viso lavato » non c'era altro che l'infelice retorica.

Qualche altra condiscendenza del genere, e qualche debolezza espressiva incrinano la struttura del film: per esempio in alcuni passaggi risolti con una certa approssimazione o nella sequenza del banchetto nuziale, dove parecchie sono le stonature (si pensi soltanto alla canzone « Without Love You're Nothing » e al modo in cui è cantata). Dall'altra parte si può osservare con quanta efficacia e quanta proprietà (nei confronti della creazione dei personaggi e dell'ambiente) Dmytryk imposti le situazioni che hanno maggior peso nel film: oltre alla sequenza che piú avanti è stata descritta, si ricordi, tutta la parte che riguarda la crisi del 1929 e la vita della famiglia di Geremia o. prima, i tre giorni della luna di miele nella casetta presa in affitto. Se infine si volesse constatare in qual modo Dmytryk sappia, nei momenti di piú felice ispirazione, coordinare i mezzi espressivi e piegarli alle esigenze interne del racconto, si tenga a mente l'ingresso di Geremia e Annunziata nella casa di affitto, e quella lunga scena sulle scale accompagnata da musica di jazz (si passa da un frenetico e irritante « swing » non appena Annunziata appare nel vano del portone, a un altro « swing » piú penetrante e fastidioso a mano a mano che i due si avvicinano all'ultimo piano, e si finisce con un « blues » ossessionante allorché Geremia infila la chiave nella toppa).

The Heiress

(*L'ereditiera*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Paramount, 1947 - *produttore*: William Wyler - *Regia*: William Wyler - *soggetto*: riduzione del dramma omonimo di Ruth e Augustus Goetz (tratto dal romanzo « Washington Square » di Henry James) - *sceneggiatura*: Ruth e Augustus Goetz - *fotografia*: Leo Tover - *musica*: Aaron Copland - *scenografia*: Harry Horner e John Meehan - *Costumi*: Edith Head e Gile Steele - *arredamento*: Emile Kuri - *attori*: Olivia De Havilland (Catherine Sloper), Montgomery Clift (Morris Townsend), Ralph Richardson (dr. Sloper), Miriam Hopkins (zia Lavinia), Mona Freeman, Vanessa Brown.

Questo film di Wyler è imparentato con il precedente *The Little Foxes* tratto dal dramma di Lillian Hellman. Intanto, v'è la loro comune origine teatrale che pone al regista alcuni problemi espressivi di notevole interesse (le soluzioni adottate risulteranno analoghe). Entrambi i film, inoltre, s'imperniano su figure femminili non dissimili, in ambienti storici e sociali che hanno piú d'un punto di contatto fra loro. Sullo sfondo si rintracciano gli stessi motivi dominanti: l'avidità per il denaro, la vita avvele-

nata dall'interesse, lo squallore che tutto questo provoca sono i poli fissi intorno a cui ruota la condizione dei personaggi dell'uno e dell'altro film. Uomini che non si comprendono e non vogliono comprendersi, che vedono negli altri soltanto un ostacolo (o un mezzo) che impedisce (o facilita) il raggiungimento di un fine pratico. Uomini senza scrupoli, senza ritegni morali, senza umanità.

Queste figure presero dapprima corpo in due commedie, di argomento originale la prima (*The Little Foxes*), derivata da un romanzo la seconda (*The Heiress*). La differenza avrebbe importanza se il regista, per la seconda, avesse tenuto conto dell'opera di Henry James, cosa che non sembra aver fatto che molto indirettamente. In tutti e due i casi, egli si è immediatamente posto dinanzi alla struttura drammatica delle due commedie, e si è servito per la « riduzione » degli stessi autori teatrali lasciando loro una certa libertà di movimento. Wyler, si direbbe, si è messo spontaneamente in una condizione di reverenza di fronte ai commediografi che collaboravano con lui, parendogli questa l'unica via da seguire e ammettendo implicitamente che, con una simile materia, il suo compito non era di trasformare e di inventare ma di penetrare in un mondo già esistente, di studiarlo e assimilarlo. Condizione che non è negativa, come forse qualcuno potrebbe pensare, e che non vincola affatto il regista a rinunciare alla sua personalità. La istrada piuttosto in una direzione diversa, le propone risultati differenti.

La giustificazione di un simile atteggiamento non va tanto cercata nei motivi che possono averlo determinato quanto nella materia che il regista, in questo modo, ha affrontato. E qui è veramente necessario distinguere fra l'opera della Hellman e quella di Ruth e Augustus Goetz: solo cosí potremo stabilire le basi per comprendere e valutare i risultati che Wyler raggiunge nei due film, girati a sei anni di distanza l'uno dall'altro. *The Little Foxes* è senza dubbio la piú compiuta e unitaria fra le commedie della Hellman. Ha soprattutto il merito di possedere una solida costruzione esterna cui corrisponde una visione chiarissima della psicologia dei personaggi: i due elementi si sorreggono a vicenda, sulla base di una linearità di sviluppo drammatico che dà il giusto rilievo alle complicazioni dell'intreccio senza soccombere ad esse e tanto meno senza semplificarle o schematizzarle. Le figure risultano costruite nel miglior senso della parola e posseggono una vitalità innegabile. Tutto ciò che doveva esser detto nei loro confronti, la Hellman lo dice: quando salgono sul palcoscenico, portano dentro di sé un mondo tanto esattamente definito da riuscire comprensibile sin dalle prime battute. Wyler in certo qual modo ebbe ragione di assumerli cosí come erano, quei personaggi, e di accettare la convenzione espressiva che gli imponevano. Non si poteva dire che il film nascesse con un difetto basilare (quello di assoggettarsi alle regole della forma teatrale) non solo perché quei personaggi erano vivi e quindi già costituivano un ottimo punto di partenza, ma anche perché il regista si trovava nella piú adatta condizione spirituale per riconoscerli cosí come si presentavano e per non falsare le forme in cui quella vita si esprimeva. Quando i due fatti confluiscono in una determinata occasione — com'era oppunto quella di *The Little Foxes* — non si vede perché si debba avanzare la riserva del « teatro filmato » che impedirebbe il raggiungimento di una « ideale » forma cinematografica. Ciò che vale, naturalmente (ed è questa l'unica regola generale che si possa formulare), è la capacità — e il grado — di commozione che la vita di quei personaggi suscita nel regista e che effettivamente si traduce nel film.

A proposito di *The Little Foxes* si può dire che la vitalità dei personaggi teatrali non andò perduta ma trovò in Wyler un sensibile regista che seppe trarre da essa lo stimolo per costruire un film di non comune efficacia. Diversa è la situazione di *The Heiress*, in cui è riscontrabile la presenza di personaggi assai meno vitali, per non dire incerti e deboli negli aspetti che piú da vicino interessano la loro « umanità ». La costruzione della commedia risulta, tutto sommato, di gran lunga meno solida di quella di *The Little Foxes* e tende piuttosto al risultato

spettacolare in senso molto largo che non alla concatenazione rigorosa degli effetti secondo lo sviluppo interno delle varie psicologie. Wyler, però, adotta per la trasposizione cinematografica di *The Heiress*, gli stessi criteri adottati per *The Little Foxes*. Non che non si accorga della differenza esistente fra i personaggi delle due commedie, ma è convinto che ciò non basti per giustificare l'adozione di un diverso metodo. Anche in questo caso egli vuole rispettare la forma originaria e supplire alle deficienze dei personaggi teatrali, intensificando il piú possibile — nel passaggio — la loro vitalità. Per *The Little Foxes* si trattava di conservare intatta una vitalità già esistente al massimo grado, per *The Heiress* si tratta di supplire a ciò che manca, nei punti in cui la mancanza si manifesta. Le posizioni sono eguali, diversi i procedimenti espressivi.

In questo ultimo film, Wyler risolve ogni situazione con il perenne assillo della concentrazione di tutti gli elementi per raggiungere l'espressione. Un procedere che, se indica nel regista la piena coscienza dei problemi che di volta in volta gli si presentano, indica pure che egli non si rende conto del problema centrale del film. Egli non vede la materia drammatica nella sua unità, ma ne esamina dei frammenti staccati e su ognuno esercita il proprio sforzo nella speranza che per questa via, e collegando un frammento all'altro, si possa raggiungere l'unità. Il tentativo fallisce, e lo si potrebbe vedere particolarmente attraverso una serie di esempi.

Limitiamoci a citarne alcuni. Quando il padre, esasperato dall'amore che Catherine nutre per Morris ed avendo chiaramente compreso di qual natura siano i sentimenti dello spregiudicato giovane, svela la verità alla figlia e sfoga su di lei vecchi rancori mal sopiti, Wyler compone la sequenza con una forza che mette a partito ogni elemento del quadro, della recitazione, del montaggio. L'inquadratura che ci presenta Catherine sconvolta dalla inattesa rivelazione può dirsi, da questo punto di vista, perfetta. Le sagome enormi delle poltrone e del tavolo in primo piano (in quelle sagome è sintetizzato tutto l'ambiente che circonda la donna: l'opulenza della casa, la spietatezza del padre) schiacciano letteralmente Catherine e ne svelano la condizione. E' un frammento che sta a sé e che, non inserendosi in una composizione piú vasta, contribuisce solo approssimativamente alla rivelazione del personaggio nel suo complesso.

Un altro brano di questo genere è la preparazione della fuga e la vana attesa di Catherine: atteggiamenti, ambiente (la finestra, le tendine), il rumore dei cavalli, la tensione dei personaggi, tutto è ottimamente concertato. Le stesse cose si possono ripetere per il finale. La carrellata su Morris che bussa furiosamente alla porta, quell'angolare poco a poco il personaggio dal basso e quello scoprire attraverso la vetrata in alto la luce della lampada che si allontana mentre Catherine si ritira nella propria stanza: chi negherebbe l'efficacia di questa soluzione? Ma è una soluzione parziale, isolata, e tale resta.

L'unità compositiva è ottenuta — sulla base di questi frammenti — per via esclusivamente esterna, attraverso un montaggio fluidissimo, senza contrasti e senza incertezze. L'unità psicologica dei persoaggi (e la loro pseudoevoluzione) è ottenuta con il medesimo sistema: Wyler collega le situazioni e gli stati d'animo curando che i personaggi siano fluidi, inavvertibili, naturali. Avviene cosí che i personaggi siano immersi in una specie di movimento apparente, il quale in effetti corrisponde alla staticità, alla non progressione interna. Le figure del film vivono in ogni frammento, e vivono sempre allo stesso modo, ma non perché siano ispirate a una superiore coerenza. Ciò accade unicamente perché si vuole evitare ogni stonatura.

A questo punto è opportuno tornare alle considerazioni che si sono fatte — nei riguardi di *The Little Foxes* e di *The Heiress* — sul cosiddetto teatro filmato. Per aggiungere a quanto si è già detto, che quel che in definitiva nell'opera deve importare è, ovviamente il risultato conseguito e non i mezzi per conseguirlo. Deve importare, in altre parole, la vitalità dei personaggi e dell'azione. La « teatralità » nel caso specifico di Wyler (ed

esistono soltanto casi specifici e non precetti generali), non è passiva e pedissequa ma nasce da un atteggiamento personale profondamente sentito. Wyler accetta il testo teatrale ma non capitola dinanzi ad esso: lo scompone e lo esamina minutamente, ne trae tutto quanto è possibile trarne e lo ricompone nel film.

Tenendo presente questa posizione, ci si può spiegare la differenza che corre fra *The Little Foxes* e *The Heiress*. Nel testo di Ruth e Augustus Goetz, la giustificazione scenica dei personaggi è nella loro « mostruosità » (interessi materiali, rancori, cinismo sovrastano ogni cosa) piuttosto che nella loro umanità. Quei personaggi appaiono dunque ingigantiti artificialmente nel dramma, mentre in verità hanno una statura assai limitata che richiede non tanto una esasperazione e una « gonfiatura » quanto un sottile approfondimento psicologico. Wyler non muta nulla: prosegue sulla strada che il dramma ha seguito. I personaggi del film assumono proporzioni quasi tragiche, ma sono privi di basi, si muovono nel vuoto. La loro è una vitalità d'accatto, una fredda e brutale esasperazione. E se i personaggi di *The Little Foxes* erano umanamente mostruosi, questi sono mostruosi nella accezione piú letterale e pura del termine.

Ciò che risulta tanto piú evidente se si pensa agli attori scelti per questa fatica. Olivia De Havilland si impegna a fondo nella lotta con un personaggio che suscita in lei soltanto vibrazioni intellettuali (che ella scambia, illudendosi, per vibrazioni affettive) e lo interpreta con una esattezza disumana. Che questa sia una interpretazione convincente lo si può dire solo capovolgendo i termini fondamentali di qualsiasi recitazione. Montgomery Clift è oltre tutto fisicamente impacciato e compie un lungo e inutile sforzo per persuadere se stesso della « necessità » di quel personaggio. Ma egli resta addirittura fuori e sotto il personaggio stesso, e recita scolasticamente. Ralph Richardson costruisce un personaggio tutto chiuso in sé, sfruttando (ed è quello che riesce meglio in tale direzione) la propria consumata abilità di attore. Sulla sua stessa linea si trova la Hopkins.

Il Cammino della Speranza

Origine: Italia - *produzione*: Lux Film, 1950 - *produttore*: Luigi Rovere - *regia*: Pietro Germi - *soggetto e trattamento*: Pietro Germi, Federico Fellini e Tullio Pinelli - *sceneggiatura*: Federico Fellini e Tullio Pinelli - *fotografia*: Leonida Barboni - *musica*: Carlo Rustichelli - *scenografia*: Luigi Ricci - *attori*: Raf Vallone (Saro), Elena Varzi (Barbara), Sarò Urzí (Ciccio), Saro Arcidiacono (il ragioniere), Franco Navarra (Vanni), Liliana Lattanzi (Rosa), Mirella Ciotti (Lorenza), Carmela Trovato (Cirmena), Assunta Radico (Beatificata), Francesca Russella (la nonna), Francesco Tomolillo (Misciu), Angelo Grasso (Antonio), Giuseppe Priolo (Luca), Paolo Reale (Brasi), Renato Terra (Mommino), Giuseppe Cibardo (Turi), Nicolò Gibilaro (Nanni), Chicco Coluzzi (Buda), Luciana Coluzzi (Luciana) e Angelina Scaldaferri (Diodata).

In cinque anni Pietro Germi ha composto quattro film: *Il testimone* (1945), *Gioventú perduta* (1947, *In nome della Legge* (1949) e questo *Cammino della speranza* (1950). Fra l'ultimo e i tre precedenti esiste un netto e aperto contrasto: un salto che era certo prevedibile, ma non in questa misura e con queste conseguenze.

Vedendo *In nome della legge* si poteva dire: con questo film si conclude il periodo « sperimentale » dell'attività del regista. Nella costante ricerca di un « suo linguaggio », Germi aveva progredito con sicurezza: con *In nome della legge* aveva gettato le basi per crearlo. Dopo gli errori di *Il testimone* (che pure ebbero il loro significato nella ricerca), Germi si prefisse la soluzione del problema narrativo: fino a quando non avesse saputo costruire un film intorno a un nucleo definibile con esattezza, e non fosse riuscito a « scoprire » una struttura solida che desse respiro alle azioni e le coordinasse, non poteva dire di aver raggiunto lo scopo. E fu soltanto con *In nome della legge* che questo risultato fu evidente e indiscutibile.

Sarebbe, naturalmente, arbitrario scindere in due parti un'opera per stinzione e mostra di essere dominato considerarne da una parte la struttura e dall'altra la materia che entro di essa si dispone e si svolge; gli è però che lo stesso Germi opera questa distinzione e mostra di essere dominato da due generi di preoccupazioni, talvolta in contrasto fra loro. Parlare di perizia tecnica è sempre un assurdo, e lo è anche in questo caso, giacché il concetto non può essere dissociato dalla personalità del regista che si esprime totalmente e unitariamente nell'opera senza graduare la sua partecipazione a seconda dei problemi affrontati. Ma, a ben vedere, la contraddizione esiste già in Germi, il quale non rinuncia ad alcun mezzo (e si potrebbe dire, ad alcun espediente) pur di creare una « perfetta » macchina cinematografica che sia anzitutto accettata come tale e poi esaminata in base ai suoi componenti. Quando si discusse (e se ne discusse a lungo e aspramente sulle colonne di « Cinema ») della Sicilia di Germi, della sua verità o pseudoverità o mezza verità, quando si parlò del coraggio e per contro del conformismo del regista dinanzi a una materia ritenuta difficile, quando si ricorse a spiegazioni esterne per scoprire i limiti dell'opera, si ammetteva implicitamente da parte di tutti l'esistenza di una maturità tecnica giunta al grado piú alto (e giuntavi, se proprio vogliamo sottilizzare, anche attraverso l'assimilazione non sempre discriminatrice di soluzioni usate e abusate da altri, e perciò assai facili).

Nella forza di certe denunce contro una situazione ambientale si volle scorgere uno dei principali valori del film: la soluzione positiva pareva la espressione di un convincimento meditato e senz'altro accettabile e non di uno sbrigativo e inconsistente lieto fine). Riconosciuto questo, era però lecito avanzare molte riserve sulla « profondità » e l'aderenza umana di quella e di altre soluzioni precedenti o, per estendere l'esame, sulla necessità del rapporto istituito scientemente da Germi fra queste soluzioni tematiche e la struttura omogenea del film.

A far riflettere sarebbe dovuta bastare l'esistenza di questo rapporto cosciente e della palese sottomissione di tutti gli elementi dell'opera alla costruzione esterna, quando semmai l'unico plausibile rapporto sul piano dell'arte procede in senso inverso. Se infatti — per rimanere alla soluzione finale, che risulta poi la maggiormente indicativa — non si poteva disconoscere il valore espressivo (e non solo tecnico) della carrellata che conclude il film con l'arresto del Messana, non era però da dimenticare che essa nasceva dalla sequenza meno espressamente risolta di tutta l'opera: la convocazione in piazza degli abitanti del paese e il discorso del pretore. Ora, per quanto si volesse giustificare il procedimento inteso a chiudere in un tutto almeno superficialmente armonico il racconto, non si riusciva a negare che quella soluzione giungesse all'improvviso e convincesse quanto può convincere un colpo di scena meccanicamente predisposto. Alla relativa « perfezione » della struttura non corrispondeva una altrettale perfezione nello svolgimento tematico e psicologico del racconto: il divario indicava il valore del film. Si poteva dire che *In nome della legge* concludeva, in un certo senso brillantemente, l'introduzione all'opera futura di Germi. Dire di piú non era possibile.

In che consiste il salto fra l'introduzione e *Il cammino della speranza*?

Nel capovolgimento del rapporto che si diceva piú sopra, nell'aver anteposto alla costruzione esterna una elaborazione attenta e precisa della materia, e quindi nella ricerca di una espressione compiuta dalle basi. Lo si può vedere sin dal principio: Germi non teme piú la dispersione spaziale del racconto e affronta addirittura una vicenda che si snoda in ambienti diversi. Al « luogo chiuso » dei film precedenti sostituisce un'antologia di luoghi. E' un segno minimo, ma pur sempre un segno: il regista si sente sicuro di sé, adesso, e pensa di poter affrontare realtà e personaggi differenti intorno al filo conduttore degli emigranti siciliani. E' chiaro come egli sia cosciente di osare una grande prova, e si stacchi dai film precedenti con la risolutezza di chi crede di aver concluso — positivamente — una sua difficile e ormai lontana esperienza.

Fino a ieri si poteva affermare che la personalità di Germi era — nel suo complesso inafferrabile. Oggi, dopo *Il cammino della speranza,* diremmo che essa ci rivela i suoi limiti. Le possibilità non le conosciamo che vagamente e se anche tentassimo non riusciremmo a definirle. Che cosa ci potrà dire Germi in futuro non possiamo prevedere, a meno di non elencare una serie di supposizioni. Che cosa non ci può dire, lo vediamo invece chiaramente

Il cammino della speranza è un film ottimistico. Nonostante tutto, questi siciliani che abbandonano il proprio paese sperano ancora in qualcosa. Senonché l'ottimismo è ammesso senza giustificazione: Germi non illumina sufficientemente né il « nonostante tutto » che dovrebbe essere alla base di quella speranza, né il « qualcosa » verso cui la speranza tende. Nel film resta un vuoto che gli elementi episodici abilmente raccolti non possono colmare. Le traversie dei siciliani sono al tempo stesso troppe e troppo poche; e se da un lato possiamo dire che nulla manca al quadro di una emigrazione clandestina (la truffa dell'ingaggiatore, l'avventura nella grande città, la bufera di neve sulle montagne prima di giungere al confine: passaggi d'obbligo che erano grosso modo prevedibili) dall'altro occorre precisare che pochi elementi del quadro riescono ad essere tipici e a riflettere quella particolare condizione (ossia: non la condizione astratta dell'emigrante).

Non basta. Qui ci si potrebbe obiettare che quegli emigranti partono appunto perché sperano, che nel partire è la loro speranza. La speranza di una vita migliore oltre i confini del paese. Nessuno dubita mai di quello che li attenderà in Francia: sono certi non solo di arrivarci ma di poter vivere meglio di quel che non vivessero in Sicilia, dopo la chiusura della miniera. Non c'è altro. Lo spettatore non sa se la speranza sarà alla fine un'illusione o no. In ogni caso, se era un'illusione occorreva tenerne conto; se non lo era, occorreva spiegare il perché. Nel film ci si ferma a uno stadio anteriore, nel quale la speranza è avvolta nell'astrattezza. Il dramma non si conclude che esteriormente. Le forze con cui si scontrano gli emigranti non sono le forze essenziali per determinare il dramma. Si tratta di elementi secondari, episodici, non risolutivi.

Ora, la forza contro cui i personaggi lottano poteva anche essere l'ignoto, ed era certo ammissibile (da questo punto di vista) che il regista non si preoccupasse di stabilire se quella speranza sarebbe stata un'illusione o meno. Ma l'ignoto, come forza generatrice di dramma, avrebbe dovuto esistere, e determinare sostanzialmente le azioni degli emigranti. Se cosí fosse stato, gli episodi non sarebbero stati frammentari ma avrebbero potuto essere raccolti in unità. Si sarebbe insomma potuti giungere a quella unità profonda ed essenziale (nata dall'interno della materia trattata, come necessità della materia stessa) che Germi fino al *Cammino della speranza* non aveva cercato, preferendo sostituire ad essa un fattore unificante imposto alla materia e non estratto da essa.

Possiamo con sicurezza dire che Germi ha visto giusto, ma dobbiamo aggiungere che la sua visione è stata parziale. Non solo, ma che avendo egli abbandonato il solido terreno che si era conquistato con *In nome della legge,* si è trovato a risolvere un problema per il quale gli manca ancora la necessaria capacità di approfondimento o, se vogliamo, la maturità. Il tono del suo film vorrebbe essere realistico (e lo si vede da tutto il modo con cui l'azione è condotta, dall'atteggiamento dei personaggi, dalle situazioni in cui essi vengono a trovarsi) ma in effetti egli si affida al potere risolutivo d'una astrazione. Per cui tutte le difficoltà non *si risolvono bene* perché a ciò conduce un'intima necessità espressiva, ma *devono risolversi bene* affinché il presupposto sia rispettato. Che cosa giustifica l'ottimismo cui il film si ispira? Nulla, eppure l'ottimismo rimane costante e immutabile. Evidentemente, era necessario risolvere in anticipo un dilemma: o rinunciare all'ottimismo o condurre il film in maniera che l'ottimismo riuscisse fondato e concreto. Germi invece, per una preoccupazione realistica ha voluto rappresentare l'odissea degli emigranti secondo lo svolgimento che il film ha adottato, e per tener fede al suo messaggio ha semplicemente so-

vrapposto ai fatti la coloritura programmatica che aveva in mente.

La dignità del film (giacché si tratta di una delle opere piú dignitose e accurate dell'annata cinematografica) la dobbiamo cercare in alcuni episodi — la chiusura della miniera all'inizio, una parte dell'avventura romana — nella freschezza di certe notazioni ambientali e psicologiche — la marcia degli emigranti lungo le strade dell'Emilia, il soggiorno nella fattoria — nel pudore con cui sono trattati i rapporti fra i personaggi. Bastano gli elementi accennati per testimoniare a favore della sensibilità e della preparazione del regista, ma altri se ne potrebbero aggiungere e analizzare. Nel complesso, però, non sono sufficienti per dare al *Cammino della speranza* un valore compiuto.

L'Edera

Origine: Italia - *produzione*: Cines, 1950 - *produttore*: Carlo Civallero - *regia*: Augusto Genina - *soggetto* tratto dal romanzo « L'edera » di Grazia Deledda - *riduzione*: Augusto Genina e Carlo Musso - *sceneggiatura*: Augusto Genina e Vitaliano Brancati - *fotografia*: Mario Scarpelli - *musica*: Antonio Veretti - *costumi*: Dario Cecchi - *attori*: Columba Dominguez, Roldano Lupi, Franca Marzi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati.

Il mondo in cui Grazia Deledda fa vivere i suoi personaggi è immobile nel tempo, da secoli. Serba in ogni suo aspetto tracce di antiche consuetudini, di gesti e movenze arcaiche. « Gli uomini, dopo essere stati in chiesa, si affollavano di nuovo intorno ai liquoristi: e non si contentavano di un solo bicchierino, ma compravano intere bottiglie di liquore che bevevano, in compagnia degli amici e degli ospiti, fino all'ultima goccia. Quegli uomini vestiti di pelli, dai lunghi capelli unti, alti e rudi come uomini primitivi appena sbucati dalle foreste della montagna, erano avidi di bevande alcooliche e dolci, e si leccavano le labbra con voluttà infantile ». Queste parole si leggono nella prima parte del romanzo, e bastano da sole a svelare entro quali orizzonti, e su quali toni, si svolge il racconto di Annesa, la *figlia d'anima* accolta nella famiglia Decherchi. Si potrebbe discutere sulla cornice che la Deledda impone all'azione e sulla necessità di « nobilitare » i fatti del romanzo con questa patina di favola antica. Resta, comunque, indiscutibile, che quello della Deledda è un mondo chiaramente intuito e rappresentato, del quale tutto si potrà negare meno che la presenza e il peso nel quadro della narrazione. La coerenza della scrittrice si spinge sino al punto da estrarre dal traliccio narrativo un significato che lo trascende e che, nell'ambito di quel mondo, tocca le ragioni di vita e il destino di una tipica famiglia del luogo. Il tema del romanzo non è tanto da cercarsi nel « colpevole » amore fra Annesa e Paulu, quanto nel progressivo disfacimento della famiglia Decherchi: i due elementi si innestano l'uno nell'altro e si giustificano a vicenda (l'amore nasce come conseguenza diretta dell'instabilità e della desolazione di quella vita e a sua volta agisce fuori di sé, negativamente, sulle persone e sulla casa che con esso si trovano in contatto). Tema complesso, come si vede, che qui non potremmo seguire in tutti i suoi sviluppi — e nelle soluzioni piú o meno felici che trova nel romanzo — se non a costo di affrontare una lunga digressione. In questa sede, del resto, preme soltanto notare di quale natura sia il nucleo drammatico da cui il regista ha preso le mosse per comporre il suo film.

Genina non ha creduto opportuno ripensare (e ricreare) il tema secondo la proposta del romanzo, parendogli assennato per una riduzione cinematografica fermarsi agli elementi piú palesi ed evitare un confronto diretto con tutte le esistenti e possibili ripercussioni di quelli sulla struttura della azione. Ha agito sulla scorta di un luogo comune che ancor oggi ha i suoi sostenitori non solo fra i registi ma anche fra i teorici e i critici.

Luogo comune che ha due aspetti e una sola origine. Da una parte esso postula la necessità di un impianto il piú possibile semplificato e lineare dell'azione cinematografica; dall'altra indica nella programmatica e assoluta in-

dipendenza del film dalla fonte letteraria o teatrale (preesistente come opera compiuta) la condizione essenziale della validità sul piano estetico. La complicazione della struttura narrativa contravverrebbe — secondo i fautori di questa tesi — alla natura stessa del cinema, che esige azioni e sviluppi di immediata evidenza. Oltre a ciò, il regista avrebbe il dovere di preoccuparsi innanzitutto dell'autonomia della espressione cinematografica, e di subordinare ad essa tutte le sue ambizioni. Entrambi gli aspetti del luogo comune suaccennato possono essere ricondotti — come si diceva — a un solo punto di partenza: alla teoria del « cinema cinematografico ». Colui che di questa teoria fu uno dei fondatori, Balàzs, ha sostenuto nella sua ultima opera (*Der Film: Werden und Wesen einer neuer Kunst*) che quando il cinema prenderà coscienza dei nuovi compiti che lo attendono, ed entrerà nella sua « terza era », non potrà non riscoprire il valore di quei cardini espressivi che rimangono insostituibile conquista degli uomini del « muto ». Riscoperta — occorre aggiungere — che non dovrà andar disgiunta da una profonda e radicale rielaborazione, giacché non è concepibile in arte un ritorno puro e semplice all'antico se non a patto di cadere in una sterile cristallizzazione di « principi eterni ».

Quali che siano gli sviluppi del cinema alle soglie della terza era (ed evitando per il momento di iniziare una discussione in proposito), è sufficiente osservare che nelle mani di Genina — e in particolare nei confronti dell'*Edera* — la teoria del « cinema cinematografico » è divenuta ormai un semplice equivoco. In primo luogo, perché azione semplificata e autonomia della espressione cinematografica non sono che due degli elementi (meglio: due conseguenze) di quella teoria e perdono di senso quando vengono staccati dal corpo (e dalle ragioni vitali) della teoria stessa; e se mai fosse auspicabile una riscoperta di certi valori, ci si dovrebbe rifare a tutto un complesso di fattori, e non soltanto a qualche parte vagamente intravista nella confusione. In secondo luogo, e soprattutto, perché qualsiasi posizione teorica è ammissibile quando nasca da una esigenza espressiva interna, ma si risolve in un pregiudizio e in un ostacolo quando venga accettata in senso assoluto, in funzione di guida infallibile.

Genina ha ridotto il film alla storia di un amore, seguendo appunto la duplice linea che abbiamo detto. Senonché l'amore di Annesa e di Paulu non è concepibile (e rappresentabile) in quelle condizioni, in quell'ambiente e con quei personaggi, fuori della storia di una decadenza familiare. Come conseguenza e, al tempo stesso, come motivo della rovina della famiglia Decherchi. Genina ha posto sullo sfondo il tema della decadenza, dissolvendolo in una serie di accenni superficiali, al punto che, per indicare il movente del delitto di Annesa, deve ricorrere all'*ultimo istante* a una spiegazione incastrata a viva forza e grottescamente nella struttura narrativa (l'incubo della donna che vede sfilare dinanzi agli occhi le immagini deformate dell'avidità di zio Zua). Spiegazione che non spiega nulla perché non è sorretta da uno sviluppo della psicologia di Annesa nei suoi rapporti con Paulu e con gli altri Decherchi.

L'amore dei due e il disfacimento della famiglia non possono non costituire due azioni confluenti verso uno stesso punto: l'uccisione di zio Zua. E l'uccisione è il punto centrale di tutto il racconto. Se non si rispetta questa necessità evolutiva e questa risoluzione drammatica, non è possibile costruire il film. Oppure se ne costruisce un altro, che muova da presupposti diversi e che collochi i personaggi in situazioni altrimenti giustificabili. E si costruisce, per esempio, un film imperniato sul caso di coscienza della donna assassina, motivo che Genina sfiora soltanto nell'ultima parte.

Si doveva scegliere fra le due soluzioni, o cercarne altre. Genina, invece, non ha fatto nulla di tutto questo. Ha semplicemente tentato di fare un « suo » film, ispirandosi ai due principi della linearità dell'azione e dell'autonomia dell'opera cinematografica. E non si è avveduto che, cosí facendo, cadeva vittima di una insuperabile contraddizione. L'unico carattere distintivo dell'*Edera* — quello da cui emerge l'atteggiamento personale di

Genina e in cui egli pensava di rivelare le proprie capacità creative — è proprio questa contraddizione. E' evidente che la linearità dell'azione ha significato e valore solo quando l'azione stessa la esiga, e che l'autonomia dell'opera cinematografica può sussistere solo quando sia autonomia di qualcosa, e cioè quando qualcosa abbia vita propria e diversa nei confronti di alcunché che gli venga contrapposto.

Anche coloro che furono disposti a scoprire una « sorprendente bellezza » in *Cielo sulla palude*, dinanzi all'*Edera* sono costretti ad avanzare molte riserve. Affermano che « da un Genina potevamo attenderci di piú » e che in fin dei conti non si può negare l'impossibilità di « reggere il film quasi per intero sul volto di Annesa », quando invece era necessario che « il paesaggio divenisse sostanza umana dei personaggi ». In realtà, *L'edera* costituisce la conferma (e l'esaltazione) dei difetti di *Cielo sulla palude*: vi si ritrovano gli stessi equivoci, dalla « linearità » intesa in senso esterno con grave danno della giustificazione psicologica dei personaggi, alla preoccupazione di « far cinema » drammatizzando all'estremo i fatti particolari ed esaurendo in ognuno la potenza emotiva dell'opera. Si ricordino l'inizio (con quell'irrompere dei cavalli nella piazza), la confessione di Annesa e il finale (risolto sul ritmo di un'altra cavalcata, con le azioni parallele della corriera e di Paulu che l'insegue), e si comprenderà quale importanza Genina attribuisce alla formula astratta del movimento. Alla concitazione esterna, ottenuta purchessia per « far cinema », egli sacrifica la sostanza del film.

L'Edera è la conferma piú chiara di *Cielo sulla palude* proprio perché dimostra come il regista parte da un presupposto generico (e come tale privo di qualsiasi valore) per studiarsi in un secondo tempo di applicarlo al caso singolo che ha scelto. Dimostra insomma come egli sia solito fare *un* film, e non — caso per caso — *questo* o *quel* film. E come egli si sia rivelato adatto, se vogliamo continuare a esprimerci cosí, a fare *tutti* i film e come per lo stesso motivo non gli sia riuscito di farne *nessuno*. Ciò che la sua lunga carriera potrebbe svelare se analizzata a fondo trova una conferma che potremmo dire esemplare nel confronto tra *Cielo sulla palude* e *L'edera*. Dir questo, naturalmente, non significa ipotecare il futuro.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Riteniamo interessante pubblicare la nota stilata dall'avv. Leo De Simone e apparsa nella Rassegna della Proprietà Industriale Letteraria ed Artistica del *Dicembre* 1949, *alla sentenza della Corte di Cassazione - Sez. I* (13 *giugno* 1949), *nella causa Pagliai c. Società Scalera, della quale diamo la motivazione in diritto.*

« Osserva che con fondato motivo il ricorrente si duole dell'errore in cui è incorsa la Corte di appello escludendo dal materiale di accertamento dell'asserito plagio-contraffazione, la sceneggiatura del film che il Simoni, chiamato in causa dalle Società produttrici, aveva sottoposto al giudizio della Corte.

E' comune nozione che la legge 22 aprile 1941, n. 633 include le opere dell'arte cinematografica nell'elenco delle opere dell'ingegno di carattere creativo comprese, in particolare, nella protezione (art. 2 n. 6), e che la medesima legge considera coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico (art. 44). Mentre il soggetto è l'opera letteraria scritta appositamente come trama dell'opera cinematografica (e può essere tratto da un'opera letteraria preesistente che conserva la sua autonomia e la sua protezione), la sceneggiatura è lo svolgimento dettagliato della trama, in cui le azioni, ampliate ed inquadrate, vengono descritte con i relativi dialoghi e con l'indicazione, scena per scena, del tempo e del luogo, della posizione e dei movimenti della macchina da presa, delle luci, dei rumori, della eventuale inserzione di frammenti di musica distinti dal commento musicale. La sceneggiatura deve essere, poi, depositata presentandone all'ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica un esemplare « corrispondente al film prodotto », accompagnato da fotografie sufficienti ad individuare l'opera, e da una dichiarazione contenente particolari indicazioni (art. 105 della legge citata; articoli 32 quarto comma e 34 lettera *c*, del regolamento di esecuzione approvato con r. d. 18 maggio 1942, n. 1369).

Trattandosi di opera complessa risultante da contributi successivi all'infuori di una intesa e di un lavoro concorde dei suoi coautori, l'opera cinematografica non è la serie delle scene fissate nella pellicola che registra la realizzazione del film affidata al direttore artistico, ma la combinazione delle attività creative ed eterogenee di piú persone, in modo da formare un tutto. Di questa particolare espressione del lavoro intellettuale, la sceneggiatura è uno dei quattro momenti essenziali considerati dalla legge, ed è la documentazione indefettibile del contenuto dell'opera che, nel sistema di pubblicità organizzato dalla legge del 1941 (art. 103), apporta il materiale piú cospicuo per individuare l'opera e per la formazione del registro speciale delle opere cinematografiche. La parte letteraria dell'opera cinematografica, pur compenetrandosi nel nuovo prodotto, è sempre un'opera autonoma, protetta dalla legge, materialmente e giuridicamente distinguibile dai contributi di carattere creativo forniti dagli altri coautori del film; per accertare, quindi, se in un'opera cinematografica siano stati introdotti gli elementi sostanziali di una rappresentazione intellettuale altrui, non basta la impressione generale tratta dal con-

fronto della pellicola proiettata sullo schermo, con l'opera letteraria preesistente; è necessario l'esame comparativo delle due opere, analitico e sintetico, senza del quale si cade nell'indefinito e nell'astratto, cioè di tutti gli elementi nei quali sia possibile rinvenire la contraffazione, e perciò anche della sceneggiatura utilizzata nella produzione dell'opera cinematografica, ancorché per esigenze tecniche il direttore artistico se ne sia discostato nei particolari.

Nella discussione orale è stato messo in dubbio che l'impostazione della causa autorizzasse la Corte di appello a portare il suo esame sulla sceneggiatura, ed è stato pure dedotto che il Pagliai non ha proposto una domanda contro il Simoni fondata sul plagio-contraffazione della sceneggiatura.

In effetto, le argomentazioni del Pagliai sulla illiceità dello sfruttamento economico dell'opera originaria trasformata, senza il consenso dell'autore, nella parte letteraria di un'opera cinematografica, pongono da un punto di vista astratto il problema della responsabilità dell'autore del soggetto e della sceneggiatura separatamente dalla responsabilità del produttore, e ciò per confutare la tesi della Corte che attribuisce al soggetto una propria autonomia e rilevanza giuridica solo quando esso sia « pubblicato »; non per affermare una pretesa del Pagliai contro il Simoni, distinta da quella fatta valere nelle conclusioni in grado di appello contro le due Società produttrici del « film », inteso come opera complessa. Senonché la Corte di merito, esponendo il suo metodo d'indagine, ha precisato che avrebbe fatto riferimento al dramma del Pagliai, da un lato, e al film, dall'altro; non occorreva dippiú per poter denunciare a questa Corte che uno degli elementi dell'opera cinematografica, e precisamente quello che secondo il Pagliai avrebbe fornito la prova del preteso plagio, era stato deliberatamente ed erroneamente pretermesso.

La Corte di merito ha ritenuto, in sostanza, che la proiezione della pellicola alla presenza del Collegio, ed il confronto di questa fuggevole visione cinematografica col testo del dramma, fossero sufficienti per stabilire se effettivamente si rinvenisse nel film quel complesso di elementi che costituivano l'individualità del dramma; la sceneggiatura era « superata », a suo avviso, dal film, il solo che avesse ricevuto « quell'esteriorizzazione necessaria perchè l'opera dell'ingegno acquisti rilevanza giuridica »; riferendosi, poi, al contributo letterario del Simoni, la sentenza impugnata afferma che il valore del soggetto, se questo è servito unicamente all'elaborazione del film, « è per cosí dire, puramente interno, circoscritto, cioè, alla sfera di elaborazione dell'opera cinematografica », e può fornire, se ed in quanto necessario od opportuno, qualche elemento indiziario del plagio.

A questi principi la Corte Suprema non può aderire, per le esposte considerazioni sulla parte letteraria dell'opera cinematografica. La distinzione fra la sfera interna dell'elaborazione del film, e la registrazione dell'opera realizzata, non trova una base positiva nella legge che considera l'opera cinematografica nella concettuale indissolubilità degli elementi letterari e artistici che la compongono, senza distinguere il modo personale di presentare il contenuto dell'opera, dai mezzi esteriori di rappresentazione. Assunto giustamente come criterio per identificare il plagio-contraffazione la identità della rappresentazione intellettuale tra due opere, questa pretesa identità non poteva essere accertata separando il prodotto delle due case cinematografiche dal momento della sua creazione. I mezzi prescelti per rappresentare avvenimenti, idee e sentimenti, e per ottenere con la selezione dei fatti e con la rappresentazione movimentata di una vicenda effetti idonei a suscitare l'emozione dello spettatore e a dare ai fatti stessi un significato; la ricostruzione dell'ambiente e del carattere dei personaggi; le eventuali aggiunte, o l'occultamento, degli elementi diretti a dissimulare la contraffazione ed a simulare la creazione originale, sono fissati e documentati, prima che nella ripresa cinematografica, in quel piano particolareggiato e costruttivo dell'opera da produrre, che è la sceneggiatura; di conseguenza la Corte non può riconoscere la validità di un giudizio fonda-

to esclusivamente sul confronto tra la pellicola proiettata e l'opera letteraria preesistente.

Le considerazioni della sentenza impugnata sull'omesso esame di uno degli elementi costitutivi dell'opera cinematografica, si risolvono nella disapplicazione di principi generali in materia di diritto d'autore; in particolare degli articoli 12, 18 secondo comma, e 44 della legge 22 aprile 1941, n. 633; perciò la sentenza è soggetta a cassazione nel punto in cui esclude la sceneggiatura dal materiale di indagine per l'accertameno del plagio-contraffazione lamentato dal Pagliai, e nelle parti che dipendono da quella cassata.

Accolto il primo motivo del ricorso, rimangono assorbiti gli altri due con cui si nega che la pubblicazione della sceneggiatura per le stampe sia il presupposto delle difese giudiziarie dell'autore dell'opera letteraria originaria, e si censura, altresí, la sentenza per avere sollevata di ufficio l'eccezione della mancata pubblicazione della sceneggiatura.

Con apposito controricorso il Pagliai chiede che sia dichiarato inammissibile il ricorso incidentale delle due Società. Tale ricorso non risulta che sia stato proposto, e la discussione orale ne ha dato conferma: fu predisposto nel controricorso della Scalera Film e dell'Era Film (senza effettuare il prescritto deposito per il caso di soccombenza) e l'atto, notificato come « controricorso », giusta la relazione dell'ufficiale giudiziario, fu depositato con l'avvertenza che valeva soltanto come tale. La Corte di rinvio si uniformerà pertanto, al principio che la opera cinematografica risulta dalla combinazione dei suoi elementi letterari e artistici, e per accertare il plagio-contraffazione tra un film e una opera letteraria preesistente il giudice del merito non può trascurare l'esame della sceneggiatura.

P. Q. M.

la Corte accoglie il ricorso. »

NOTA

Per la prima volta la Corte di Cassazione, con la lucida ampia sentenza su riportata, ha affrontato e risolto il problema dei rapporti tra opera cinematografica e opera letteraria, affermando inoltre il principio in base al quale va individuato e accertato il plagio-contraffazione fra le stesse opere.

La sentenza è stata resa nel ricorso proposto da Otello Pagliai contro le Società Scalera Film ed Era Film, per aver ritenuto il ricorrente che il film *Sant'Elena, piccola isola,* realizzato dalle predette Società, su soggetto di Renato Simoni, il quale era stato anche sceneggiatore e regista del film, costituisse plagio-contraffazione del dramma « Sant'Elena » pubblicato e rappresentato a Milano nel 1940, di cui egli era l'autore.

Il Tribunale di Roma, in prima istanza, rigettò la domanda del Pagliai e tale decisione fu confermata dalla Corte di Appello di Roma, con una sentenza che pur riscosse, sotto certi riflessi, autorevoli consensi (P. Greco - « I diritti sui beni immateriali » - Torino, 1948, pagina 364).

La Corte Suprema invece ha cassato tale sentenza per « disapplicazione dei principi generali in materia di diritto d'autore » relativamente al punto della esclusione della sceneggiatura dal materiale d'indagine per l'accertamento del plagio-contraffazione.

La censura è grave, ma l'insegnamento è ineccepibile e reca un contributo decisivo alla sistemazione di una questione che per la novità dell'argomento e la delicatezza dei rapporti che involge, non aveva finora neppure in dottrina una base solida e certa.

La scarsa giurisprudenza precedente, quasi esclusivamente giurisprudenza di merito, era rimasta finora alla superficie del problema, presentando inoltre notevoli discordanze relativamente ai concetti di plagio, contraffazione, usurpazione, riproduzione, etc.

Nella stessa dottrina, fino a qualche anno fa, vigeva una forte tendenza a considerare le opere cinematografiche una sottospecie delle opere letterarie, riconoscendo una importanza prevalente al soggetto, rispetto al procedimento di adattamento cinematografico, per cui l'opera cinematografica non era altro che l'esecuzione in cinematografia di un'opera drammatica. Tale era sostanzialmente il concetto seguito anche dalla legge del 1925.

Lo stesso regime internazionale, nel quadro della Convenzione di Berna, dal-

l'Atto di Berlino (1908) che per primo displinò separatamente le opere cinematografiche da quelle fotografiche, alla Convenzione di Bruxelles (1948), non ha dato sviluppo alla protezione accordata all'opera cinematografica come opera originale, limitandosi, nell'ultima Convenzione, a determinare in termini piú metodici i diritti degli autori di opere letterarie, scientifiche o artistiche in rapporto all'adattamento e alla riproduzione cinematografica di queste opere, la messa in circolazione, la rappresentazione e le esecuzioni pubbliche delle opere adattate e riprodotte, conservando peraltro il testo dell'Atto di Roma (1928) relativamente alla protezione dell'opera cinematografica come opera originale senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera adattata e riprodotta, e lasciando infine alla protezione di queste opere gli stessi termini generali di durata stabiliti per le altre opere.

Gli elementi per stabilire l'individualità del film e di conseguenza per accertare il plagio-contraffazione furono elaborati ed enunciati dal Piola Caselli in Italia e dal Gierke in Germania, con il principio della identità di rappresentazione e della sua riconoscibilità mediante la formula dell'individualità sintetica della rappresentazione stessa. E' noto il concetto da cui moveva il Piola Caselli: « come dalla stessa composizione letteraria possono trarsi molteplici opere drammatiche o drammatico-musicali, aventi per ciascuna un carattere originale (Otello, Francesca da Rimini, Giulietta e Romeo, etc.), cosí si possono trarre dalla stessa composizione letteraria diversi film aventi per ciascuno un proprio valore e carattere originale ».

Era la logica conseguenza del concetto di opera originale riconosciuto all'opera cinematografica in quanto opera dell'ingegno di carattere creativo: concetto accolto dalla legge del 1941.

Quali allora gli elementi per cogliere i lineamenti individuali propri di ciascun film e distinguere l'opera originale dal plagio-contraffazione? Lo stesso Piola Caselli li indicò con mano sicura: la sceneggiatura e le cosí dette « sequenze », quali elementi creativi particolari alle opere cinematografiche, e attraverso i quali è possibile accertare se due opere cinematografiche costituiscano due diverse rappresentazioni individuali originali o se invece siano una rappresentazione sostanzialmente unica, pur se diverse di forma o contenuto.

Del tutto simile il principio e il procedimento per accertare l'identità di rappresentazione e quindi il plagio-contraffazione, tra un'opera cinematografica e un'opera letteraria preesistente.

Tale concezione, fu rapidamente accolta anche fuori d'Italia, dalla sensibile e fertile dottrina francese, e la troviamo poi trasfusa nella sentenza emessa il 5 dicembre 1947 dal Tribunale della Senna nella causa: B. U. P. francese c. Soc. R. K. O. Studio Film.

Il Tribunale escluse la contraffazione tra il film *Les trois amoureux* e lo « scenario » intitolato: *Carrefour d'une vie,* dichiarando che pur essendo simile la trama le due opere differivano per il « tono ».

E' evidente l'ispirazione ai principi suaccennati anche se nel procedimento il Tribunale francese se ne è distaccato, preferendo una valutazione eminentemente sintetica della rappresentazione all'esame analitico e sintetico, a quell'esame cioè che non fermandosi alla impressione ed emozione che la visione di un'opera cinematografica desta, tali effetti valuta attraverso l'analisi degli elementi costitutivi di questa.

Spetta pertanto alla nostra Corte di Cassazione il merito di aver rimesso a fuoco il problema e averne dato una soluzione che chiude autorevolmente e soddisfacentemente la discussione.

Consapevole della facilità con cui nella materia in questione si può cadere nella indeterminatezza o nell'astrattismo, ha rigorosamente proclamato la necessità di un esame comparativo delle due opere in causa condotto secondo il metodo analitico e sintetico, cioè di tutti gli elementi formali e sostanziali. La sentenza è infatti distinta in due parti: nella prima si procede all'anatomia del film come opera che dalla nostra legge vigente è considerata composta di quattro elementi essenziali: il soggetto, la sceneggiatura, la musica, la direzione artistica.

Rileva inoltre che dei detti elementi quello che contiene il materiale piú ricco e idoneo ad imprimere al film la pro-

pria fisionomia individuale è la sceneggiatura, e ciò anche dal punto di vista del sistema di pubblicità adottato dalla nostra legge mediante il registro delle opere cinematografiche, in quanto l'obbligo del deposito di un esemplare della sceneggiatura del film prodotto e di fotografie e diapositive è giustificato dall'esigenza di « individuare » l'opera.

La minuta descrizione di ciò che costituisce la sceneggiatura complèta la prima parte della sentenza inducendo alla conclusione che se è vero che l'opera cinematografica non è l'esecuzione in film di un'opera letteraria, è peraltro vero che essa è l'esecuzione della sceneggiatura. Questa può definirsi: il film scritto in tutti i momenti e particolari del suo svolgimento. In essa è da ricercarsi il carattere creativo che conferisce l'originalità all'opera e ne costituisce il fondamento per la sua protezione.

A tale ricerca e al metodo da seguire è dedicata la seconda parte della sentenza, ove si statuisce che non può bastare l'impressione d'insieme dalla visione del film nel confronto con l'opera letteraria per accertare l'identità della rappresentazione e imprescindibile è l'esame della sceneggiatura.

In applicazione di tale principio al confronto tra due opere cinematografiche è per tutti facile riconoscere come, per esempio, pur essendo tratti i due film *Anna Karenina* (uno realizzato anni fa in America, l'altro recentemente in Inghilterra) dallo stesso famoso romanzo di Tolstoi, essi sono tanto diversi e « individuali » tra loro nelle rispettive realizzazioni, sí che ciascuno di essi è opera originale e come tale protetta.

Ciò è vero ove si consideri anche che l'autore o gli autori del film spesso si propongono di raggiungere con la loro opera un certo scopo, che informa di sé l'opera stessa, e cosí dall'opera letteraria preesistente può venir tratto un film di carattere romantico-sentimentale, o sociale, o morale, politico, etc., s'intende ove l'opera letteraria preesistente possa contenere tali caratteri. Il dare risalto quindi a taluni episodi invece che ad altri, lo svolgere talune scene o dialoghi in un modo piuttosto che in un altro per raggiungere appunto un dato effetto o sostenere una certa tesi costituisce l'opera dell'ingegno a carattere creativo, opera originale protetta.

L'elemento che contiene l'opera cosí detta insieme ai dettami e le istruzioni per la realizzazione tecnica (di divisione in scene, dialoghi, luci, rumori, commenti musicali, movimenti della macchina da presa, etc.) è la sceneggiatura. Né tale posizione di privilegio può essere contesa dagli elementi « soggetto » cioè la trama, né intaccata dagli elementi aggiuntivi dell'opera cinematografica: vogliamo dire della regía e direzione artistica e della interpretazione.

Tali elementi talvolta possono assumere un rilievo particolare fino a conferire uno stile proprio al film, sí che questo nei suoi aspetti esteriori possa presentare un certo qual carattere originale, il che nell'insieme è il « tono », cui si riferiva la già citata sentenza del Tribunale della Senna.

Ma come è agevole vedere, rispetto alla sceneggiatura, essi sono elementi posteriori nel tempo e di natura puramente artistica che si esprime solamente nel campo della esecuzione. Come tali, a fronte della sceneggiatura, essi sono elementi secondari.

Tale valutazione che discende logica da quanto si è finora detto contrasta peraltro con quella che risulta nella realtà. Infatti è noto che nella valutazione pratico-economica degli elementi del film la sceneggiatura costa, salvo rarissime eccezioni, meno della regía, molto meno dell'interpretazione.

Non certo in nome dell'Arte, poiché non meno artista è e deve essere l'autore della sceneggiatura.

Solo incoerenza, una delle tante nella materia cinematografica che, come venne augurato nella Conferenza di Bruxelles lo scorso anno, dovranno venire regolate sia nelle legislazioni interne degli Stati, sia nel regime internazionale.

La Giurisprudenza hà già iniziato il suo lavoro; l'interesse della su riportata sentenza non sfuggirà a chiunque segua la materia cinematografica sia dal punto di vista scientifico sia da quello pratico.

LEO DE SIMONE
Avvocato in Roma

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734